



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة علي لونيسي - البليدة (٢)

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية و آدابها

محاضرات في قضايا الرواية العربية

محاضرات موجهة لطلبة ، السنة الثانية ماستر

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد : الدكتور : عمر برداوي

تخصص أدب عربي حديث ومعاصر

السنة الجامعية : ٢٠٢٣ / ٢٠٢٤

مقرر المقياس

عنوان الماستر : اللغة والادب العربي

السداسي الثالث

المقياس: قضايا الرواية العربية

	قضايا الرواية العربية / محاضرة ، تطبيق	السداسي الثالث	المعامل ٠٣	الرصيد ٠٥
	مفردات المحاضرة	مفردات التطبيق		
٠١	مفهوم الرواية	نص إشكالي		
٠٢	إرهاصات التأسيس ، بين أسلوب الخرافة والوعظ والمقامة.	نصوص ، الشدياق ، اليازجي ، البستاني		
٠٣	الملح الروائي العربي	نصوص فرح أنطوان ، جرجي زيدان		
٠٤	الرواية العربية والمقاييس الغربية	محمد حسين هيكل رواية زينب ، ونصوص طه حسين		
٠٥	الحقيقة الاجتماعية في الرواية العربية	نصوص نجيب محفوظ		
٠٦	استدعاء الموروث في محاكاة الآخر	نصوص إميل حبيبي		
٠٧	نظرية التجريب الروائي	نص إشكالي		
٠٨	نظرية التجريب المشرقي	نصوص جمال الغيطاني		
٠٩	فضاء التجريب المغاربي	نصوص محمد براءة واسيني الأعرج		
١٠	سؤال الحداثة في الرواية	نصوص واسيني الاعرج ، و ابراهيم الكوني		
١١	النص الروائي النسوي	نصوص أحلام مستغانمي ، وغادة السمان		
١٢	مضمار لغة الرواية	نصوص صنع الله إبراهيم		
١٣	فضاء النص الروائي	نصوص عبد الله منيف		
١٤	خصائص الرواية العربية الجديدة ..	نص إشكالي		

تقديم :

يسعدني أن ألقى بين يدي طلبتي الأعزاء هذه المجموعة من المحاضرات في مقياس قضايا الرواية العربية ، وفق مقرر عرض تكوين في مستوى الماستر ميدان اللغة والأدب العربي ، فرع الدراسات النقدية ، تخصص نقد عربي حديث ومعاصر ؛ لقد تم الاسترشاد بمفردات المقياس المقترحة من قبل لجان التكوين الوطنية لإنجاز هذه المحاضرات ف جاء ترتيبها ومفرداتها وفق المقرر الرسمي . تسعى هذه المحاضرات لتقديم مادة نظرية ، مع بعض النماذج التطبيقية في مقياس قضايا الرواية العربية ، وتستغرق زمانيا فترة أكثر من قرن ونصف ، منذ أن بدأت تظهر بوادر الكتابة السردية العربية في منتصف القرن التاسع عشر إلى غاية ظهور الرواية التجريبية وتحولاتها في الخمسين سنة الأخيرة ، كما تشمل هذه المحاضرات الكتابة الروائية العربية في معظم أقطار الوطن العربي .

سيجد الطالب في هذه المحاضرات حديثا عن البدايات ، من خلال سؤال المرجعية الاجناسية لفن الرواية بين الأصول التراثية العربية والتبعية الغربية ، وظهور الشكل العربي ممثلا خاصة في استلهم التاريخ ، وظهور الشكل الفني المحاكي للرواية الأوروبية ، كما يجد حضور المجتمع ، واستلهم التراث ، وظاهرة التجريب في الرواية العربية الجديدة ، واشكاله ؛ سواء في الشرق العربي أو المشرق ، كما سيجد حديثا عن الرواية النسائية ، ولغة الرواية وفضائها كل من خلال النماذج الروائية . كل ذلك بلغة علمية أكاديمية ترتفع بلغة الطالب وأسلوبه ، ومنهج الدراسة لديه .

ونسعى من خلال هذه المحاضرات إلى تحقيق جملة من الأهداف المختلفة منها المعرفية : وهي تمكين الطالب من تحصيل مادة معرفية كافية تتعلق بفن الرواية وخصوصيته الإجناسية ، وعناصره السردية ومراحل تطور هذا الفن في الأدب العربي الحديث ، وأهم أعلامه ، إضافة إلى معرفة مظاهر التأثير والتأثر بين هذا الفن الأدبي وبيئاته المختلفة ، واختلاف المؤلفين .

ومنها الإجرائية ، المتمثلة في معرفة تقنيات الكتابة الروائية ، وتطبيقات إجراءاتها على مستوى مجموعة من النماذج ، كما تسعى إلى معرفة دلالات المصطلحات النقدية المتعلقة بنقد الرواية ، لاسيما المصطلحات المرتبطة بشكل الرواية التجريبية ، كتيار الوعي وتعدد الأصوات ، وتشظي الزمن وأنواع الشخصية ..

ومنها التحفيزية ، وتتمثل في تمكين الطالب من الوقوف عمليا على مقومات الجذب في هذا الفن ، وتشجيع بعض الطلبة الموهوبين للخوض في الكتابة الروائية .

لاشك أن الأستاذ الجامعي وهو ينبري لهذا الجهد ستعترضه صعاب عديدة ، أولها في رأي سعة الحقل المعرفي زمانيا وجغرافيا وكما ، خاصة وأن الكتابة الروائية قد بلغت ذروة انتشارها في الخمسين سنة الأخيرة ، وهو حقل في توسع دائم مع انتشار الكتابة الروائية يوما بعد يوم ، ولذلك فإن المرء مهما أوتي من جهد ووقت وصبر، فلن يستوفي بالدراسة هذا الحقل الواسع ، ولذلك حاولنا التعامل مع هذه الصعوبة بالتركيز على العناوين الروائية التي لها حضور واضح في النقد الروائي العربي ، كما أخذنا بعين الاعتبار التوزيع الزمني والجغرافي . ولذلك فليعذرنا الطالب إن لم يجد ضمن هذه المدونة بعض العناوين التي يكون هو قد اطلع عليها بجهد الشخصي.

أما الصعوبة الثانية فقد لاحظنا ونحن نتقدم في بناء هذا المنجز أن بعض العناوين والمفردات فيها تكرر ، حاولنا التعامل معه بتنويع النماذج التطبيقية تقاديا للوقوع في الرتابة والتكرار.

أما الصعوبة الثالثة ، فتتمثل: في مدى قدرة الطالب الجامعي اليوم في التجاوب مع هذه المادة النظرية ، نظرا للزمن القصير من الحجم الساعي المخصص لهذا المقياس وفترة اختياره في نهاية فترة التحصيل في الماستر السداسي الثالث ، مع ملاحظة عزوف معظم الطلبة على المطالعة ، والذي نسعى إلى تجاوزه من خلال اختيار النماذج المشوقة الهادفة .

لقد تشكلت مدونة الدراسة من مجموعة من المصادر تتمثل في نماذج روائية معروفة ، إضافة إلى مراجع نقدية مختلفة ومهمة في حقل النقد الروائي ، وبعض المواقع الإلكترونية القليلة .

أتمنى أن تكون هذه المحاضرات تتوجها ودعما لمعارف الطالب في حقل الرواية والرواية العربية و إضافة علمية أدبية نظرية لإثراء رصيده المعرفي وتوسيع ثقافته الأدبية ؛ وأتمنى أن تثير هذه المادة أسئلة البحث يتسع من خلالها أفق الطالب ويحفزه لاستثمار تلك المعارف في حقل الرواية لمواصلة البحث الأكاديمي لاحقا..
والله ولي التوفيق.

١ / المحاضرة الأولى : مفهوم الرواية

أ/ تمهيد اهتم العقل الإنساني بالقصص ، وتعلقت النفوس بهذا الشكل التعبيري، منذ أن وجد الإنسان القديم في نفسه الرغبة لإعادة سرد مغامراته اليومية، في رحلته المحفوفة بالمخاطر، الغنية بالمغامرات، بحثا عن الأمن والغذاء؛ لقد كانت تلك المحاولات الأولى للحكي ، على الرغم مما فيها من جموح الخيال وبعد عن الواقع ، هي الجذر الأول الذي تفرعت منه مختلف أشكال التعبير القصصي، من ملاحم ومسرحيات وروايات ؛ وتعرف الرواية في عصرنا الحالي انتشارا هائلا هيمنت به على الفنون الأدبية الأخرى ، مستفيدة من الظروف المادية والمعنوية التي أتاحها لها العصر الحديث .

ب / الرواية بين الأصل اللغوي والمعنى الاصطلاحي :

حين نعود إلى القواميس العربية ، نجد أن لفظة رواية قد دلت على معنيين ، هما نقل الماء ، ونقل الخبر ، يقال روي من الماء ، ومن اللبن يروي ريا ، والرواية المزايدة فيها الماء ، ... والرجل المستقي أيضا رواية ، ويقال روى فلان فلانا شعرا إذا رواه له متى حفظه ، للرواية عنه ، فدلالة الكلمة تعني النقل والجريان المادي الماء والمعنوي حكاية الأخبار^١ .

أما في الاصطلاح فإن تعريف الرواية قد شابه كثير من الخلط بحيث يمكن أن يعثر الباحث على عشرات التعريفات . لذلك رأى ميخائيل باختين (أن الرواية لم تجد تعريفا بعد بسبب تطورها الدائم)^٢ لكن ذلك لم يمنع بعض المعاجم من محاولة ضبط هذا المفهوم بصورة بسيطة ، كمعجم المصطلحات الأدبية لفتحي إبراهيم الذي جاء فيه : « إن الرواية سرد قصصي نثري طويل ، يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد ، والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى ، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية ، وما صاحبها من تحرر الفرد من رقة التبعية الشخصية ، »^٣ أما معجم مصطلحات نقد الرواية فيعرفها بأنها : « نص نثري تخيلي

سردي واقعي غالبا يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة . ويشكل الحدث والوصف والاكتشاف عناصر مهمة في الرواية ، وهي تتفاعل وتنمو وتحقق وظائفها من خلال شبكة تسمى الشخصية الروائية . فالرواية تصور الشخصيات ووظائفها داخل النص وعلاقاتها فيما بينها ، وسعيها إلى غاياتها ونجاحها أو إخفاقها في السعي »^٤ . وإلى هذا التعريف يقترب معجم روبير الذي ورد فيه أن الرواية هي : « مؤلف يقوم على الخيال مكتوب نثرا طويلا نسبيا ، يعرض ويجسد في وسط معين شخصيات يقدمها باعتبارها واقعية ، ويعرفنا بنفسياتها ومصائرهما ومغامراتهما . »^٥ . وتتعدد التعريفات ، وسبب هذا التعدد يرجع أولا إلى أن هذا النوع الأدبي ومنذ ظهوره في القرن السابع عشر لم يستقر على قواعد ثابتة منتهية ، فقد ظل إلى يومنا هذا شكلا أدبيا غير قار ودائم التجدد ، إن من أهم المبادئ التي يقوم عليها هذا النوع ، هو مبدأ الحرية التي تخول لكل أديب قدرا من الطلاقة تسمح له باختيار الشكل الفني الذي يتلاءم وتجربته الفنية ، وهو مبدأ نادى به بعض منظري هذا الفن من بينهم هنري جيمس الذي دافع عن هذا المبدأ قائلا : « إن فنا يضطلع بتصوير الحياة يجب أن يتمتع بحرية كاملة لكي يكون صحيحا معافى ... »^٦ . لذلك فإن هذه الحرية هي التي كانت وراء اختلاف أساليب الرواية ، وتدرج مستوياتها وتنوع مصادرها وسرعة تطورها ورحابة مجالها وتمرداها على القوالب واستعابها لكثير من عناصر الفنون وانتشارها في كل الآداب المعاصرة ، كل ذلك جعل الوصول إلى تعريف واحد جامع ودقيق في آن واحد أمرا صعبا ... ويعمق هذا الصعوبة اختلاف المناهج النقدية والفلسفية التي راحت تنظر لهذا الشكل الأدبي من واقعية وسريالية وبنويوية واجتماعية ونفسية .

ج/ في نظرية الرواية :

دشن الفيلسوف الألماني (جورج فيلهلم فريدريش هيغل) Georg Wilhelm :

(Friedrich Hegel 1770 / ١٨٣١) أحد أهم مؤسسي المثالية الألمانية في الفلسفة في كتابه الأستتيقا مشروعه النظري حول نظرية الرواية رابطا شكلها ومضمونها بالتحولات التي عرفتها أوروبا بصعود البرجوازية ، وقيام الدولة الحديثة في القرن التاسع عشر . لقد ظهرت المكونات الروائية منذ القديم في قصص الفروسية والروايات الرعوية والملاحم لكن هذه الأشكال التعبيرية بدأت تتحول إلى الأقول في العصر الحديث بعد تلاشي قيم الفروسية والخيال الخارق ، وحلّ نظام حقيقي مستقر هو نظام المجتمع البرجوازي نظام الدولة ، ونتيجة لهذا الوضع الاجتماعي الجديد تحول الروائي عما كان عليه من قبل وتبدلت سلوكات الأبطال الفرسان لتصبح ملائمة لأجواء الرواية الحديثة . صار أبطال الرواية الحديثة يجابهون الواقع الذي يقيم العقبات في وجوههم ويرغمهم على الخضوع لمواضعات الأسرة ، والمجتمع والدولة والقوانين ومقتضيات حياة المدينة ، فنشأ نوع من الصراع بين البطل الفرد والمجتمع لتغيير العالم ، أو للحصول على زاوية مقبولة فيه ، وتكون النتيجة أن يتحول البطل المتمرّد إلى آخر متعقل يندمج في الحياة الاجتماعية ، وينخرط في عمل مليئ بالمتاعب ، لقد أصبحت الرواية تضطلع بالوظيفة التي كانت تضطلع بها الملحمة ولكن داخل مجتمع برجوازي مجتمع منظم بطريقة نثرية .

واستفاد جورج لوكاش (1885-1971) الفيلسوف والكاتب والناقد

المجري الماركسي من الطروحات التي وضعها هيغل حول الرواية وطورها في كتابه الشهير نظرية الرواية ، الذي يبدوا أنه ألفه خلال الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤. وبين فيه أهم تناقضات العصر الحديث وتعارضات مثله من خلال شكل الرواية وقدرته على التقاط المعيش وتشخيص حالة الضياع التي يعيشها البطل الإشكالي في عصر يميل إلى التثبيء والتثبيء ويفقد الإنسان أسمى قيمه التي طالما تغنى بها الأدب القديم . كان هاجس لوكاش هو ما تؤول له الحرب خاصة في حال انتصار ألمانيا ، فكان كتابه بحثا عن مخرج

للأس الذي حملته الحرب . تأمل لوكاش الأدب الإغريقي ممثلا في الملحمة والتراجيديا مركزا على شروط وجودهما واختقائهما ، مقارنا الرواية بهما منتها إلى أن الرواية هي الشكل الملائم الذي يسمح بالتفكير في مآزق العصر الراهن وتناقضاته . لقد توصل لوكاش إلى أن : « بين الملحمة والرواية ، لا يعود الاختلاف إلى الاستعدادات الداخلية للكاتب ، بل للمعطيات التاريخية الفلسفية التي تفرض نفسها على إبداعه . فالرواية هي ملحمة عصر أصبحت فيه محاكاة المعنى بالنسبة للحياة معضلة»^٨ .. فالرواية حسب تأويلات لوكاش هي الشكل الأدبي المطابق لحالة التشظي والقلق والحيرة وغياب الحقيقة المطلقة التي أصبح يعيش تراكماتها إنسان عصر النهضة داخل المجتمع البرجوازي . ولما كان وجود الرواية في عالم عرضي ، واشتمالها على بطل إشكالي ، يجعل شكلها ومضمونها مفتوحين وفي حالة صيرورة وعدم ثبات . ليخلص في الأخير إلى : « إن التركيبية الروائية ، صهر لا يخلو من مفارقة ، لعناصر متنافرة ومنقطعة ، مدعوة لأن تكون داخل وحدة عضوية موضوعية دائما موضع تساؤل »^٩ و في القسم الثاني من نظرية الرواية يقدم لوكاش نمذجة للشكل الروائي انطلاقا من رصده لوعي البطل الإشكالي وعدم تلاؤمه مع العالم ، ويتخذ عدم التلاؤم هذا وضعين مختلفين إما أن يكون هذا الوعي أوسع من العالم الخارجي أو أضيق منه ، وينتج عن ذلك أن تتسع روح البطل الإشكالي أو تضيق بالنسبة للعالم الخارجي وتعقيداته ، وفي الحالتين فشل للبطل أمام الواقع ... وتأسيسا على ذلك يستخرج لوكاش ثلاثة نماذج للرواية بالإضافة إلى نموذج رابع يستشرفه من خلال أعمال ليو تولستوي ودوستوفسكي :

١/ رواية المثالية المجردة : يكون فيها وعي الفرد الإشكالي أضيق من تعقيدات الواقع ، فلا تتحقق المثل العليا للفرد ويصلح لهذا النموذج رواية الدونكيشوت لسارفنتاس والأحمر والأسود لستاندال ...

٢/ رواية رومانسية انجلاء الوهم : وفي هذا النموذج تبدو الحياة وما فيها من احتمالات واقعية عاجزة على إشباع رغبات الفرد الإشكالي ، فيعيش الفرد داخل شرنقة الوهم والخيال

والاحلام وعالم الشعور واللا شعور ، فيصطدم هذا الوعي الواسع مع ضوابط المجتمع البرجوازي وتحديداته ولهذا النموذج أمثلة في رواية التربية العاطفية لفلوبير ، وآلام فارتير لجوته ...

٣/ رواية التربية : هي محاولة تركيبية للنموذجين السابقين ، تقوم على نوع من المصالحة بين البطل الإشكالي وواقعه المتعرج ، إنها تحاول أن تستجيب إلى تحقيق التوازن بين الفعل والتأمل ، ورغم وعي البطل الإشكالي بوجود هوة بين المأمول والواقع إلا أنه يسعى إلى تحقيق نوع من الانسجام والتلاؤم مع المجتمع بواسطة تقبل أشكال حياته ، مع الانطواء على الذات لتحقيق مثلها داخلها . والمثال الذي يقترحه لوكاش لهذا النموذج رواية (سنوات تعلم ويلهيلم لجوته) .

٤/ نحو نموذج روائي لتجاوز الأشكال الاجتماعية : حاول لوكاش أن يستخلص نموذجا مكتملا للرواية يمكن للإنسان من خلاله أن يستعيد توازنه المنشود في علاقته بالثقافة والمجتمع حيث يمكن أن يحضر الفرد إنسانا وليس كائنا اجتماعيا معزولا . عبر عنه بشكل الملحمة المجدد ، وظن أنه يمكن أن يتحقق في روايات الأدباء السوفيت كأعمال تولستوي ودوستوفسكي ...

د/ لوسيان غولدمان (١٩١٣ ، ١٩٧٠) وعلم اجتماع الرواية :

استفاد لوسيان غولدمان من جهود لوكاتش في نظريته للرواية يفر ذلك فيقول : « لقد قادتنا دراسة نظرية الرواية إلى صياغة عدة فرضيات سوسيولوجية ، تبدو لنا هامة بوجه خاص ، وانطلاقا منها تطورت أبحاثنا اللاحقة ، »^٧ . واستفاد غولدمان من أفكار كارل ماركس و من المكاسب التي حققها علم الاجتماع الحديث ، فراح يركز على إبراز علاقة التناظر بين بنية الرواية والبنية الاجتماعية التي يؤطرها الاقتصاد .

انطلق غولدمان ، وهو يبحث ميلاد الجنس الروائي من فرضية تربط بين شكل الرواية وشكل المجتمع الرأسمالي ، فالرواية تنقل إلى المستوى الأدبي الحياة اليومية في مجتمع الفردية القائم على قيم السوق والانتاج وعلاقات التبادل المادي ، لذلك تبدو بنية الشكل الروائي متماثلة مع بنية الشكل الرأسمالي للمجتمع . على درجة نستطيع معها الحديث عن بنية واحدة ، تتجلى على صعيدين مختلفين ، صعيد السوق من جهة ، وصعيد الأدب والرواية من جهة أخرى ، ويحدث التحول من صعيد السوق المتمسم بالتشبيء وقيمة السلعة وعلاقة التبادل إلى الواقع المتخيل الذي تصوغه الرواية بتضافر أربعة عوامل : أولها النزوع نحو القيم الكلية المطلقة في علاقات التبادل ، ثانيا وجود أفراد إشكاليين ينفرون من القيم الكمية ، ويفضلون القيم النوعية ، ويضطرون إلى مجارة السوق ، ثالثا ، وجود نوع من الاستياء العاطفي ، نتيجة التصادم بين القيم النوعية التي ينشدها الفرد الإشكالي وقيم المجتمع المادي وهذا الاستياء نجده عادة لدى الطبقة الوسطى التي ينتمي لها معظم الروائيين ، رابعا وجود التنافس في المجتمع الرأسمالي الذي يولد نوعا من الصراع بين قيم الكم وقيم الكيف . مما يولد نوعا من التلاشي للشخصية الفردية . وفي هذه العوامل نوع من الإسقاط للنمذجة التي قدمها لوكاتش للرواية الحديثة ، حين يصبح الفرد الإشكالي عاجزا عن الانسجام و استعاب الوضع الذي يعيشه لأنه مسكون بالبحث عن قيم لم تعد موجودة في واقعه ، يعيش تمزقا في عالم فض يطبعه التشيؤ . والرواية الشيئية التي ينحصر فيها بوضوح مفهوم الشخصية ما هي في رأي غولدمان سوى انعكاس لتشيؤ المجتمع الرأسمالي الذي تتحدد القيم فيه بمنطق السوق والاقتصاد . قامت آراء غولدمان على مجموعة من المفاهيم التي شكلت المنطلقات النظرية للبنائية التكوينية ، من أبرزها مفهوم رؤية العالم La Vision du monde التي يعرفها « إن الرؤية الكونية ، هي بالضبط تلك المجموعة من التطلعات والأحاسيس والافكار التي تجمع فئة ما وغالبا ما تجمع طبقة اجتماعية »^٧ ومفهوم الفهم La Comprehension الذي يعتبره خطوة أولية لفهم النص الروائي في بنيته المغلفة ، ثم مفهوم الشرح والتفسير L explication ويتم بربط العمل الأدبي بالواقع

الخارجي . إن المبدع في رأي غولدمان مبرز وموضح لطموحات الجماعة لأنه فرد منها ، ودوره الأساس الصياغة الجمالية لفكر تلك الجماعة . ولما كان الأدب ظاهرة اجتماعية فلا بد أن يقرأ وفق آليات من علم الاجتماع المستفيد من علوم أخرى كعلم النفس والاقتصاد والسياسة وغيرها .

هـ / ميخائيل باختين (1895 - 1975) والتعدد الصوتي في الرواية .

فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي) . ولد في مدينة أريول . درس فقه اللغة وتخرج عام ١٩١٨ . وعمل في سلك التعليم وأسس «حلقه باختين» النقدية عام ١٩٢١ . « تتجلى نظرية باختين في الرواية في كتابه (قضايا في شعرية دوسوفسكي) و يرى أن جميع عناصر البنية الروائية عند دستوففسكي تحدها مهمة بناء عالم متعدد الأصوات، إلى جانب تحطيم الأشكال القائمة للرواية الأوروبية المونولوجية المتجانسة في الأصل ، وينتهي إلى أن الرواية شكل تعبيرى يصير ولا يكون ، فهو لا ينتهي إلى نقطة من التطور تتجمد عندها خصائصه ، لأنه مرتبط باللغة ، واللغة في تطور مستمر . لذلك نجده يركز في تعريفه للرواية على مبدأ الحوارية : إن الرواية ككل ظاهرة متعددة الأسلوب ، ...إنها الرواية التنوع الاجتماعى للغات . مقدمات في ص ٧٤ . لذلك تمثل اللغة عمود نظرية الرواية عند باختين . اللغة لا باعتبارها مفردات وصيغ ثابتة بل باعتبارها ذات دلالات حية تتجسد في حوار الشخصيات داخل الرواية ، فمن خلال مبدأ الحوارية ، ومبدأ التعدد الصوتي Polyphony ، ومبدأ التعدد اللغوي Plurilinguisme ، يوضح باختين طرائق استحضر خطاب الآخر ، في الرواية عبر عدة أشكال . هي الوحدات الأسلوبية المشيدة لكل أجزاء الرواية ، عن طريق ١/ الحوار المباشر (، ٢/ أسلبة الأشكال السردية التقليدية ، والشفوية ، ٣/ أسلبة أشكال السرد المكتوبة كالرسائل والمذكرات ، ٤/ الكتابات الفلسفية والأخلاقية ٥/ خطاب الشخصيات الروائية . فالخطاب الروائى يتفاعل مع مايطرأ على اللغة ومن خلالها مع العلاقات الاجتماعية ، لذلك تتسلل إليه اللغات واللهجات الاجتماعية وهي مشحونة ايديولوجيا ، فتغدو

لغة الروائي لهجة من تلك اللهجات المتسللة إلى الرواية المتفاعلة معها . ومع هذا التسلل تلاقى وجهات نظر المؤلف نفسه مع غيرها دون أن تحجبها ، وينشأ عن هذا كله نزوع نحو التنافر والاختلاف، Heterology. وتقوم شعرية الخطاب الروائي لديه من تضافر عناصر ثلاثة هي: تعدد الأصوات والمركب الزماني المكاني Chronotopes والتحليل الموضوعي البنيوي في الأدب. لقد ركز باختين على البنية اللغوية للرواية خاصة الرواية الديالوجية ، لذلك رأى نقاد النظرية الروائية في الطرح الباختيني نوعا من القصور ، فإن كان طرحه ملائما لمقاربة نصوص دوستوفسكي فهل هو صالح لمقاربة نصوص أخرى في أزمنة أخرى ، خاصة روايات الصوت الواحد ..؟

و/ عناصر الرواية ١٢

١ / الراوي : **Narrateur**: هو المتكلم الذي يروي الحكاية ، ويقدمها للقارئ ، قد يندمج الراوي مع الكاتب في السيرة الذاتية والنص التاريخي والرحلة ، لكن الرواية الخيالية تنجح إلى الفصل بين الكاتب والراوي ، وأوضح مايكون الفصل بين الراوي والكاتب في الرواية التي تقوم على تعدد الرواة ، ويختلف موقع الراوي من الرواية باختلاف مستويات السرد ، واختلاف علاقات الراوي بالحكاية ... ص. ٩٧

٢ / السرد : **Narration**: السرد أو القصّ هو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصّة ، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب ، ويشمل على سبيل التوسع مجمل الظروف المكانية والزمانية التي تحيط به ، فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج ، والمروي له دور المستهلك ، والخطاب دور السلعة المنتجة . فالسرد هو الخيارات التقنية والإبداعية التي يتم من خلالها تحويل الحكاية إلى قصة فنية ، وهو يشمل الراوي والمنظور الراوي وترتيب الأحداث . ويطلق السرد كذلك على صيغة من صيغ الخطاب وظيفتها وصف سير الحوادث كفعل في الزمن ، يقابل صيغتي لوصف والحوار . ص ١٠٥

٣/ **عنصر اللغة** ، اللغة في الرواية هي نسيج النص ، الذي قد يشفّ أو يكشف كل مقاصده، ولكن الغالب أن يكون كثيفا لا شفافا ، لأنه كما كشف باختين نتاج تراكمات من الأفكار والتعبير والمعاني تجمعها ذاكرة اللغة ، وتحول إلى عملية لا تنتهي من البناء والتفكيك وإعادة البناء .

٤/ **عنصر الصوت** : يحضر صوت الراوي في الرواية الحديثة بضمائر مختلفة منها المتكلم ، والمخاطب والغائب ، ويعادل مفهوم البطل أنا ، أنت ، هو . ويمكن للراوي أن يختار أحد المنظورات السردية ، فيكون قريبا أو بعيدا مما يروي ، عارفا أتم المعرفة بما يرويّه ، أو تكون معرفته محدودة مقارنة بمعرفة بقية الشخصيات .

٥/ **عنصر الشخصية** : الشخصية الروائية كائن يبدعه المؤلف لتؤدي أدوارا ، أو تتقمص صفات لذلك تشبه الكائن البشري ، ولذلك تختلف الشخصيات الروائية فيما بينها ، وقد طورت السيميائ السردية زاوية النظر إلى الشخصية الروائية ، حين تحول الاهتمام إلى الأدوار والوظائف فحل مصطلحا العامل والوظيفة بدل الشخصية ، والأدوار السردية محدودة حصرا بروب Propp في إحدى وثلاثين وظيفة ، واختصرها غريماس Greimas في ست وظائف .

٦/ **عنصر الزمن** : الزمن في الرواية غيره في الطبيعة ، في الطبيعة خطي متواصل ، أما في الحكاية الروائية فهو زمن وقوع الحدث قياسا إلى الزمن الطبيعي ، إنه زمن خطي ضمن مدة محدودة ، وهناك زمن السرد ، وهو زمن القص قياسا إلى زمن الحكاية ، لكن فيه نوع من المخالفة للتدرج الطبيعي بفعل حالات الاسترجاع أو الاستباق ، وهناك زمن آخر وهو زمن القراءة الزمن الذي تستغرقه القراءة أو الزمن الذي تمت فيه قراءة الرواية .

٧/ **عنصر الفضاء** : الفضاء في الرواية أوسع في دلالاته من عنصر المكان ، لأنه يشمل إلى جانب المكون الجغرافي كل ما يتفاعل داخله من عناصر اجتماعية ونفسية وثقافية وفيه

يتحدد الحدث وتتحرك الشخصية وعبره يقدم المؤلف وجهات النظر . إنه الخلفية التي من خلالها تعرض الحكاية ويبنى العمل الروائي .

هوامش المحاضرة :

الكونت ليف نيكولايفيتش تولستوي (1828 1910 من أعمدة الأدب الروسي في القرن التاسع عشر . أشهر أعماله روايتا (الحرب والسلام و أنا كارنينا) يعطيان صورة واقعية للحياة الروسية في تلك الحقبة الزمنية.

فيودور ميخايلوفيتش دوستوفسكي (١٨٢١ ، ١٨٨١) روائي وكاتب قصص وفيلسوف روسي . نشرت روايته الأولى المساكين عام ١٨٤٦ . وأكثر أعماله شهرة هي الإخوة كارامازوف ، والجريمة والعقاب ، والأبله ، والشياطين . وأعماله تضم ١٤ رواية ، و ١٧ قصة قصيرة.

ميغيل دي ثيربانتس سابيدرا) جندي؛ وأديب إسباني (1547 ، ١٦١٦) واشتهر بروايته الشهيرة دون كيخوتي دي لا مانتشا - (1605

ستندال(1783-1842) روائي فرنسي. اسمه الحقيقي ماري هنري بيل Marie Henri Beyle يُعتبر أحد أبرز وجوه الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر. اتسمت أفكاره، الرومانتيكية ، بسخرية بارعة، أشهر رواياته «الأحمر والأسود» le Rouge et le noir «عام ١٨٣٠

يوهان فولفغانغ فون غوته) - 1749 1832 من أدباء ألمانيا المتميزين ، من أعماله ، آلام الشاب فيرتر ١٧٧٤ .

مراجع المحاضرة :

١/ ينظر عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب الكويت ديسمبر ١٩٩٨ . ص ٢٢

٢/ حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ، ط / ٢ ،

٢٠٠٩ . ص ١٢

- ٣/ فتحي إبراهيم ، معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين تونس ، ع ١ ، ١٩٨٦. ص ١٧٦ .
- ٤/ لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط/١ ، ٢٠٠٢. ص ٩٩.
- ٥ / بدير شارتبيه ، مدخل إلى نظريات الرواية ، تر/ عبد الكريم الشرقاوي ، دار طوبقال للنشر ، المغرب ط/١ ، ٢٠٠١. ص ١٠
- ٦/ حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ص ١٣.
- / فيما يخص نظرية الرواية ينظر على التوالي :
- ٧ / أمبرتو إيكو ، تأملات في السرد الروائي ، تر/ سعيد بن كراد ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط/٢ ، ٢٠١٥.
- ٨/ ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، تر/ محمد برادة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط/١ ، ١٩٨٧،
- ٩/ شكري محمد عياد الرواية العربية المعاصرة ، عالم الفكر ، الكويت ، ع/ ٣ ، أكتوبر نوفمبر ١٩٧٣.
- ١٠/ صالح مفقودة ، نشأة الرواية العربية في الجزائر ، مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري .
- ١١/ محمد فايد ، مقدمات في نظرية الرواية ، دراسات معاصرة ، المركز الجامعي تيسمسيلت ، العدد ١، مارس ، ٢٠١٧.
- ١٢/ ينظر : لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط/١ ، ٢٠٠٢. ص ٩٨. ص ٩٩.

٢ / المحاضرة الثانية : إرهابات التأسيس بين أسلوب الخرافة والمقامة والوعظ :

أ/ تمهيد : عرفت الساحة الثقافية العربية خلال القرن التاسع عشر محاولات للكتابة السردية نظر إليها في ميزان النقد العربي الحديث على أنها إرهابات الكتابة الروائية العربية الحديثة ، تجلت فيها بعض خصائص الكتابة السردية العربية القديمة من أحتفاء بالخرافة كقصص ألف ليلة وليلة ، وملحمة عنترة ، أو تعويلها على الوعظ كقصص كليلة ودمنة ، أو استفادتها من أسلوب المقامة . وأبرز الأسماء الأدبية التي مثلت لهذه المرحلة ق ١٩ ، هي أحمد فارس الشدياق و خليل خوري وفرنسيس مراش وفرح أنطون ومحمد المويلحي وسليم البستاني وجورجي زيدان . وهي تجارب رأى فيها هذا النقد أنها امتداد للسردية العربية القديمة ودليل على الجذور العربية لفن الرواية .

ب/ التأصيل العربي لفن الرواية :

يعتبر فاروق خورشيد (١٩٢٨ / ٢٠٠٥) من الذين رفضوا الطرح الغربي حول نشأة الرواية العربية الحديثة ، لذلك راح يبحث عن أصول أخرى غير غربية لهذه النشأة ، وقد توصل لهذا الطرح بناء على نضج الإنتاج الروائي العربي في فترة قصيرة ، إذ من غير المعقول حسب رأيه أن يستعار فن أدبي من بيئة غريبة ويزدهر بهذه السرعة . لذلك يقول : « من المتعذر على التفكير العلمي أن يقبل ما يردده الكثيرون من أن هذا الفن مستحدث في أدبنا العربي لا جذور له ، نقلناه مع ما نقلنا من صور الحضارة الغربية ، وقلدناه محاكين ما نقلناه.. » يرى خورشيد أن حياة العرب في القديم لم تكن خاملة ، بل كانت مليئة بالصراع غنية بالأحداث الكبيرة ؛ ولم يكن العرب من البلادة ، حتى يعجزوا عن التعبير عن تلك الأحداث بالشعر فقط ، لذلك يخلص الكاتب ، إلى أن « هذه الحياة ، أخرجت كغيرها من الحيوانات الشعوب فنا قصصيا معبرا جديرا بمثل هذه الحياة... لكنه لم يصل إلينا لسبب أو لآخر »^٢ ي رأى خورشيد أن أصول الرواية العربية عائدة إلى المدونات والمرويات القديمة ككتب الأخبار في العصر الأموي ككتاب التيجان لوهب بن منبه ، وكتاب أخبار ملوك اليمن لعبيد ابن

شرية الجرمي ، وسيرة ابن اسحاق لابن هشام وكليلة ودمنة لابن المقفع وقصص العامة في ألف ليلة وليلة وآخرها كتب الملاحم كسيرة عنترة وذات الهمة والظاهر بيبرس وسيف بن ذي يزن وحمزة البهلوان ، ومنطلق فكرته هو أن هذه المرويات السردية هي الأصل الأمثل للرواية ، والحكاية الشعبية العربية هي الرواية الأم للرواية العربية الحديثة .^٣

ويقترّب من هذا الرأي جمال الغيطاني (١٩٤٩ ، ٢٠١٥) الذي يرى أن الرواية العربية أشتقت من مصادر مباشرة ، هي كتب الرحلات والتراجم...ومصادر مباشرة هي السير الشعبية الملاحم^٤ ، ولذلك فالرواية تطور طبيعي للمرويات السيرية الشائعة في الأدب العربي ، لم يكتشف الدارسون الصلة بينها وبين الرواية العربية بسبب انبهارهم بالأصول الغربية للرواية الحديثة وانقطاعهم عن التراث العربي منذ الحملة الفرنسية على مصر وحتى القرن العشرين . واسترعت قضية النشأة محمود تيمور (١٨٩٤ ، ١٩٧٣) _ فرغم تسليمه مبدئياً بالمؤثر الغربي فإن القصة الفنية في رأيه دخيلة على الأدب العربي : « ناشئة فيه لا أنساب لها في الشرق ، ولا استمرار لها من أدب العرب ، وما كان لنا ألا نرى هذا الرأي ، ونخلد إليه ... »^٥ لكنه في موقف آخر يعتبر الإقبال على الرواية والشغف بها يعود إلى أن الأمة العربية أمة قصصية بالطبع هواها للقصة منجذب ، ونحن نزاول فن القص من وراثت عربية أصيلة ، فأعمالنا القصصية العصرية تحمل لقاحها من أدبنا العربي العريق. وانتهى تيمور إلى أن الخصائص الفنية التي تميزت بها الكتابة العربية القديمة من : دقة الوصف ، وبراعة الحوار ... وتلقظ الغرائب والعجائب وروح الفكاهة ..وشيوخ العبرة والاحتقال بأنماط تعبير مختلفة وتطويع اللغة للأداء الناصع وغيره كل ذلك كان من مقومات القصص الفني لدى كتاب القصة المحدثين ..

ج/ نماذج من الكتابات السردية في القرن التاسع عشر :

نلاحظ برجعنا للمناخ الثقافي في القرن التاسع عشر أنه مناخ غني بالمرويات والمدونات السردية العربية القديمة ، لقد طبعت المقامات ، والسير الشعبية والحكايات

الخرافية ، وقصص الأمثال ، وقصص الحيوان وكتب الأخبار الكبرى ، وانقسم حولها الكتاب بين مقلد لها كاليازجي وعبد الله فكري ، ورافض يرى استحالة بعث تلك الأداب في ظل التأثير الغربي ، كالخوري والبستاني وزيدان ، ولكن في الحالتين نلمس تأثير تلك المرويات في توجيه الذوق السائد . وهذا ما يشير إليه إبراهيم السعافين^٦ الذي ربط بين نشأة الرواية العربية وتأثرها بالذوق الشعبي ، فالظروف الاجتماعية والثقافية أملت على الروائيين استلهام الأعمال الروائية الشعبية في نتاجهم ، كما أملت على المترجمين مراعاة ذلك في ترجمتهم للقصص الغربي ، لذلك كانت معظم الأعمال السردية تسبح في فضاء المرويات والمدونات القديمة .. ونلاحظ هذه المؤثرات في هذه الأعمال التي اعتبرها النقاد إرهابات الرواية العربية الحديثة .

١/ أحمد فارس الشدياق ، (١٨٠٥ ، ١٨٨٧) وكتابه (الساق على الساق فيما هو الفاريق ١٨٥٠) :

يروى المؤلف حياة الفاريق (كلمة منحوتة من فارس والشدياق) منذ ولادته إلى منتصف عمره ، فهو سيرة ذاتية ضمنها الكاتب افكاره بنوع من الجرأة التي لم تؤت لمعاصريه يقول جابر عصفور، عن هذا الكتاب : « ينتسب إلى البداية التي تختلط فيها المقامة بما يشبه القصة القصيرة ، لكن في تتابع زمني يقارب ما بين المقامات السردية المتتابة والمحطات الزمنية المتعاقبة لرواية السيرة الذاتية ، وليست سرديات (الساق على الساق) باكورة القصة القصيرة من هذا المنظور ، وإنما باكورة التتابع السردى الذي يدور حول حياة راو واحد هو المؤلف »^٧. تناول فيها محنته ومحنة أخيه أسعد جراء اضطهاد رجال الدين المسيحيين ، وفي هذه المدونة يصبح صوت المؤلف هو صوت الراوى الإنسان الواقعي الذي تخلص من الأبعاد الاسطورية والخرافية التي طالما اضطبغت بها شخصية البطل في الحكاية الشعبية ، لقد اختار الجانب الجماعي من التجربة الذاتية ، فهو وإن كانت التجربة خاصة به فإنها تعني المجموع في عصر بدأت تلوح فيه معالم الحرية والتغيير

وبروز ملامح المجتمع الحديث . إن من بين ما تميزت به المدونة هو زهدها في أشكال التصنع اللفظي رغم ما يبدو من استثمار لها على مستوى العنوان ، كما نلاحظ تداخل عبارات الوعظ المباشر مع أساليب السرد . فالكاتب يضع البعد الإصلاحى جوهر الغاية من التأليف وهي فكرة الحرية ونبذ العصبية الدينية لذلك نجده يوجه خطابه مباشرة للسلطة المتعصبة وعبرها إلى القارئ فيقول : « وهب أن أخي جادل في الدين وناظر وقال إنكم على ضلال فليس لكم أن تميته بسبب هذا . وإنما يجب عليكم أن تتقضوا أدلته وتدحضوا حجته بالكلام والكتابة »^٩ استطاع الشدياق أن يثير بعض الكوامن في لغة الكتابة القريبة من لغة التداول اليومي ، ويرقى بلغة الحكواتي الشفهية إلى مستوى المكتوب المقروء ، بحيث لم تعد هناك فواصل بين لغة الأدب الشفاهي السائدة بين العوام ولغة التأليف الرسمي .

٢/ خليل الخوري (١٨٣٦ ، ١٩٠٧) (وي إذن لست بإفرنجي ١٨٦٠).^٩

دأب خليل الخوري على نشر الروايات المعربة في جريدته (حديقة الأخبار منذ ١٨٥٨) قبل أن يبدأ في نشر نصه السردى في أكتوبر ١٨٥٩ ، ثم نشره كاملاً عام ١٨٦٠ ، في ١٦٢ صفحة ، مقدماً له بهذه الفقرة : « إذا كنت أيها القارئ مللت مطالعة القصص المترجمة ، وكنت من ذوي الحذاقة فبادر إلى مطالعة هذا التأليف الجديد المسمى (وي إذن لست بإفرنجي) » . وربما يكون هذا النص هو الذي سوغ لمارون عبود كي يعتبر خليل الخوري أول رواد التجديد في الرواية العربية . جاءت الرواية بصورة كتاب أخلاقى اجتماعى وضعه مؤلفه بأسلوب قصصى انتقد فيه نظام الأخلاق والعادة ، وعنى باللقاء مع الغرب الذى عرفته بلاد الشام (حلب) قبل غيرها من البلاد العربية . الحادثة المحورية في الرواية هي سعي الأب (ميخائيل) لتزويج ابنته (أميلي) من الشاب الفرسى (ادموند) الهارب والمتكر في زى فرنسي ثري في مدينة حلب ، بنى الكاتب حبكة من خلال انقسام مشاعر الابن بين ملامحه الشرقية وطموحاته الغربية متوهماً أن المصاهرة سوف تنقله من وضع الشرقى المتخلف ، إلى حالة التمدن الغربية ، كما أن حالة الإحباط التى انتابت حبيب أميلي

الشرقي (اسعد) قد كشفت عن صورة للغيرة النمطية المألوفة في قصص الحب في التراث العربي . ويلاحظ القارئ ضعف الحبكة الفنية بسبب حالات التداخل بين السرد القصصي والأسلوب الوعظي ذي الأبعاد الأخلاقية ، حين ينشغل الخوري بالتعليق المصاحب (السرد الكثيف) يقول الكاتب مختفيا وراء لسان الراوي : « قد بقي علينا أيها القارئ أن نطوف بك في منازل الشهباء وشوارعها ...ثم يقول في موضع آخر: هذا هو عينه نوع التمدن الحقيقي ، فهل لم تقنع أيها المطالع العزيز بسلامة نيتنا وحسن طويتنا ؟ بعدما أمليناك عليك بكلامنا الأخير جعلناه لك خاتمة خير ، فتمسك به ، لأنك صرت تعلم أن تعليمنا العلوم الإفرنجية لا ينبغي عنه أن نصير بالضرورة إفرنجا بعوائدنا ومصطلحاتنا وهيئتنا ..» إذن فالأسلوب الوعظي على الرغم من تخلص الكتابة من أشكال التكلف والصنعة اللفظية جعل النص الروائي محاولة في طريق الإرهاص للرواية الحديثة ، فقد عنيت بالحركة والتنقل والأفكار، رغم ضلالة الاهتمام بالبعد الإنساني الواقعي للشخصيات ، وخضوع الأحداث للمصادفة وليس للعلّة على حساب العلاقات المنطقية بين الوقائع ...ص ٢٢٨.

٣/ (فرانسيس مراش الحلبي ١٨٣٥ ، ١٨٧٤) (غابة الحق ١٨٦٥):

سبق لمراش أن أصدر كتابا استعان فيه بالسرد سنة ١٨٦١، هو (در الصّدْف في غرائب الصّدْف) وهذا الأسلوب هو الذي استثمره في مدونته الثانية غابة الحق ١٨٦٥، الذي حاول فيه التوفيق بين الوظيفة الفكرية للأدب ، والوظيفة الجمالية التي يحققها السرد الأدبي . يقول لويس شيخو : « إنه جمع في روايته بين الفلسفة والأدب ، وأودعها الأراء السياسية والاجتماعية على صورة مبتكرة »^{١٠} لذلك اعتبر الكتاب كتابا أخلاقيا جاء وفق أسلوب القصة وحمل انتقادا للأخلاق والعادات . تبدأ الرواية بالحلم وتنتهي به وفيها حيز واسع للخيال ، اكتفى المؤلف بإطلاق أسماء على شخصياته دون أن يستعير لها أجسادا وملامح مميزة ، وناب عنها ليقول بألسنتها مايعبر عن أرائه وأفكاره ، ورغم سعة الخيال فإن صورته تقتصر إلى الحيوية والحركة والحياة . فالرواية تقتصر لعنصر التشخيص، والشخصيات

مجرد رموز اختارها الكاتب لدلالاتها الرمزية ، لا لمماثلتها لنماذج واقعية ، بل إن بعض الشخصيات يتخذها الكاتب أدوات احتجاج على أفكاره مثل التحول الذي طرأ على العبدین یاقوت ومرجان لما انتقلا من العبودية والاستغلال إلى الحرية ، وهو تصميم مقصود یخدم الوظيفة الاصلاحية الانتقادية للرواية ، في بيئة ثقافية تحاول أن ترسم عوامل النهوض والتغيير . أما أسلوب الرواية فمال به الكاتب إلى السهولة وابتعد عن التصنع والتكلف . فجاء هذا الأسلوب سلسا هادئا لا فيه تفاح ولا تظاهر بالبلاغة والبيان . وهو الأسلوب الذي شاع بعد ذلك في الكتابة العربية الفنية ، وبهذا الأسلوب غاص الكاتب في مشكلات عصره وما فيه من صراع بين التمدن والبداءة ، الحرية والعبودية والعدلة والاستبداد ، صراع لا یحسم في رأي الكاتب بالحروب ، بل بالحوار . لقد نهضت الرواية بجملة من المهام ، منها : أنها تخلصت من الأسلوب المصنع إلى أسلوب دقيق یراهن على الأفكار والمعاني ، ومزجت جملة من العناصر السردية المخالفة للمرويات السائدة القائمة على المصادفة والخرافة والتشويق ، والتمثيل السردی الرمزی لقضية التعارض بين العبودية والحرية .

٤/ سليم البستاني (١٨٤٦ ، ١٨٨٤) ..

يعتبر بعض النقاد مجلة الجنان التي كان یصدرها سليم البستاني في لبنان أكثر المجلات العربية احتفاء بالروایات المعربة والمصنفة ،

قام سليم البستاني مابين (١٨٧٠ ، و ١٨٨٤) بنشر سلسلة من الروایات منها الهیام في جنان الشام ١٨٧٠ زنبوبيا ١٨٧١ ، بنت العصر ، بدور ...قال عنها محمد یوسف نجم ، :» ..هي أول نتاج ضخم في أدبنا وعلى الرغم من الإطار الرومانطیقي الصریح الذي یلفها وما یفرضه من المبالغات والصدف والبعد عن الواقع وفتور الشخصیات ، وبعدها عن الطبیعة الإنسانية ، وجفاف العرض وضعف الأسلوب ، لانستطیع إلا أن نسجل لصاحبها فضل السبق في هذا الفن ولفت نظر عامة القراء إلى ما یحويه من لذة وفائدة ، وعیب البستاني الأول أنه كتب لیعظ ویصلح لا لیحقق مثلا فنية وهذا العیب تخففه معرفتنا بروح

الأدب في هذه الفترة فقد كان الأدباء ينتجون الأدب على اختلاف ألوانه لتحقيق غاية اجتماعية هي الإصلاح » ويقول محمد يوسف نوفل : « من الحق أن نقرر أن السمات الفنية لم تكتمل لدى البستاني إذ نفتقد الروابط والتحليل والاستنباط ، وملتقي بالسطحية والتفكك والتناثر والعظة وعدم رسم الشخصيات ، والمباشرة والتاريخ والجغرافيا والاجتماع...فكان مهمته الصحفية قابعة في عمله هذا كما نلتقي بالسجع والإطالة والمصادفات والتضخيم والتهويل ، مما يجعل عمله بداية تمهيدية لا عملا فنيا قصصيا ناجحا ». يلاحظ القارئ في هذه النصوص جملة من الخصائص ، أبرزها الإيهام بالواقعية ، لذلك نجده يبرر تأخير خاتمة الرواية بانتظار أن يمن عليه « الزمان بخبر صحيح عن نهاية الحبيب والحبيبة وكنت أخشى أن يبلغني خبر موتها أو موت أحدهما ، لأنه معلوم أن خبر عدم توفيقهما هو ما يكدر المطالع ويكدمني .» وحرص على الجمع بين الترفيه وتحقيق المتعة والإرشاد والإصلاح في عمل واحد ، إضافة إلى اختزال العالم التخيلي في الصراع بين نماذج الخير ونماذج الشر ، منطلقا من فكرة ضرورة انهزام الأشرار لاستقرار العالم .

تلك بعض النماذج السردية ، الأولى التي يمكن أن نعتبرها من إرهاصات الرواية العربية الحديثة ، حتى ولو لم تتوفر على الخصائص الفنية للفن ، لكنها تؤكد أن غريزة الحكيم متأصلة في الثقافة العربية منذ القديم . ، لقد جمعت بين خصائص السرد العربي القديم من احتفاء بأسلوب المقامة ، والبعد الوعظي وترسبات الخرافة ، وما تميز به العصر من محاكاة للغة الواقع، وسعي لتجاوز الأساليب البيانية الموروثة ، هذه الكتابات جعلت نقادا آخرين لا يجدون غضاضة في عدها نصوصا روائية مثل جابر عصفور، الذي اعتبرها ريادات مهمشة شكلت فجر الرواية العربية مبينا دور كتاب الشام البارز في ترسيخ تقاليد هذا الفن في الأدب العربي .

مراجع المحاضرة :

- 1/ فاروق خورشيد في الرواية العربية ،عصر التجميع دار الشروق بيروت ، ط/٣، ١٩٨٢ ص ٩ .
- 2/ فاروق خورشيد ، المرجع نفسه ، ص٢٣.
- 3 / المرجع نفسه ، ينظر ص١٤٥، وما بعدها خاصة .
- 4/ عبد الله ابراهيم ، السردية العربية ، ج/١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط/٣، ٢٠١٣. ص٢٠٩ .
- 5/ عبد الله إبراهيم ، المرجع نفسه ، ص٢٠٣.
- 6/ نفسه ، ص٢٠٨.
- 7/ جابرعصفور ، فجر الرواية العربية ، ريادات مهمشة ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مج/ ١٦، ع/ ٤، ربيع ١٩٩٨، ص١٤.
- 8 / جابر عصفور ، المرجع نفسه ، ص١٦.
- 9/ ينظر عبد الله إبراهيم ، المرجع السابق ص ٢٢١، وما بعدها ..
- ١٠ / ينظر عبد الله ابراهيم ، ص٢٢٩.
- ١١/ عبد الله ابراهيم ، ص ٢٣٨. وينظر محمد يوسف نجم ، القصة في الأدب العربي الحديث .
- .

أ/ تمهيد :

يبدو أن سؤال الإحياء والنهضة في الفكر العربي الحديث ، لم يقتصر على الشعر فقط ، بل شمل كل أجناس الأدب ، لقد شهدت فترة نهاية القرن التاسع عشر ، ومطلع القرن العشرين ، تحولاً واضحاً نحو الفنون السردية ، بعد أن كان الشعر سيد الكلام ، إن انتشار الصحافة ، والجاذبية التي حققتها الرواية المعربة ، على مستوى القراءة ، حفّز بعض المهتمين بالأدب للبحث عن السبل التي يمكن من خلالها استثمار هذا الجنس الأدبي الفتي للدفع بحركة الإحياء في الأدب العربي الحديث ؛ و « فهم المبدعون في بداية القرن أن التجديد والبعث في الأدب يقوم على أساس سالف . لذلك توجّه عدد منهم إلى الكتابة مستوحياً الإبداعات المتوفرة في تاريخ الأدب العربي ، والغاية التي كان يتوخاها المبدع مزدوجة ، أولاً تنفيذ الإدعاء القائل بأن الأدب العربي لا يتوفر على قصة أرواية ، والثاني من أجل ضمان الاستمرار وصلة الحاضر بالماضي .»^١. كان من ثمار هذه الرغبة أن راح بعض الطموحين إلى استثمار بعض خصائص السرد العربي القديم خاصة المقامة ، مثل إبراهيم المويلحي ، ومنهم من حاول تطويع فن الرواية لإعادة إحياء التاريخ العربي الإسلامي مثل جرجي زيدان .

ب/ الرواية والمقامة : محمد المويلحي : (١٨٥٨ ، ١٩٣٠) وحديث عيسى بن هشام^٢ :

محمد إبراهيم المويلحي: أديب وناقد وصحفي . وُلِدَ بالقاهرة عام ١٨٥٨ ، في أسرة وثيقة الصلة بالخديو إسماعيل، وهو ابن الكاتب الصحفي إبراهيم المويلحي ، التحق بالجامع الأزهر، وقد أُلْقِيَ القبض عليه أثناء الثورة العربية؛ بسبب توزيعه لعددٍ من المنشورات، ثم حُكِمَ عليه بالإعدام، وقد خُفِّفَ الحكم فيما بعدُ إلى النفي.رحل محمد المويلحي مع أبيه إلى الأستانة ومكث بها فترةً من الزمن، وعاد إلى مصر ليستأنف نشاطه

الصحفي؛ فنشر عدة مقالات في جريدة المَقَطَّم : وقدم عدة كتابات أدبية منها: «حديث عيسى بن هشام»؛ وهي سلسلة مقالات سار فيها الكاتب على منوال مقامات بديع الزمان الهمذاني، وتأثر فيها بوالده إبراهيم المويلحي:.

في هذه المدونة ، يقدم الكاتب على لسان الراوي حلم عيسى بن هشام الذي رأى أنه كان في مقبرة للاعتبار ، وإذا به ينشق أحد القبور ويخرج منه رجل ذو مهابة إنه أحمد المنيكلي الباشا الذي كان قبل خمسين عاما من وفاته يشتغل ناظرا للجهادية ومن أتباع محمد علي وإبراهيم باشا ، اختار الكاتب من خلال شخصية الباشا هذه الرحلة بين زمنين ليبين حجم التغيير الذي أصاب المجتمع المصري في القرن التاسع عشر ، بفعل تأثير المدنية الغربية خاصة ، وفي رحلة العودة إلى الحياة والاندماج بالمجتمع الجديد، نلاحظ عيسى بن هشام وهو يتمتع بقدر عالٍ من الثبات، لا يتمتع به الباشا الذي تصاب شخصيته بتغيرات كبيرة وجذرية. فهو يبدأ رافضاً للزمن الجديد وعاداته وتقاليده : « فاللهم عفوك وصفحك هل قامت القيامة وحان الحشر! فانطوت المراتب وانحلت الرياسات، وتساوى العزيز بالذليل، والكبير..»^٣ ليتحول إلى متردد ازاء ما يجري حائر، ويصبح راضياً بها لا يبدي أي تأثر أو انفعال حتى أن الراوي يعجب مما يرى « من سكون الباشا وسكونه وحسن احتماله وصبره بعد أن كان شديد الحدة سريع الغضب، » وأخيراً مندمجاً في العصر لا يشعر بأفضليته على ما دونه من الناس ، وهذا التحول لم يحصل للباشا إلا بعد أن خاض تجارب عديدة ومرة ، مكنته من أن يفهم هذا العصر الجديد بعد أن كان رافضاً له . توخى المويلحي في كتابه نقد عادات وتقاليد المجتمع الذي تغير إلى المدنية الغربية الحديثة ، دون أن يتمكن من تحقيق الاندماج الفعلي بين طبيعته كمجتمع شرقي ديني وقبلوي والتطور المدني الحديث الذي تأثر حتماً بظهور المدينة الحديثة وطبقة التجار وأصحاب الصناعات .

الأسلوب المقامي للرواية : تتخذ عملية الحكي الشكل ذاته الذي عرفه فن المقامات سيما عند بديع الزمان الهمذاني ، وهذا ما اشار عليه عدد من الباحثين بقولهم « ان مقامات المويلحي متأثرة تاثرا فنيا بأسلوب المقامة التقليدية»^٤ فهو مثله يستعمل راويتين ، الأول راو خارجي يتدخل في رأس الحكاية من خلال ضمير المتكلم في عبارة حدثنا ، أما الراوي الثاني فهو عيسى بن هشام ، وهو راو لا يكتفي بعملية الحكي بل يستقبل كلام الشخصيات ، ويشارك في الأحداث ، كما يتجلى الملمح المقامي في استثمار لغة المقامة واتكائها على التوازي الإيقاعي والسجع ، يقول المويلحي : « وبيننا أنا في هذه المواعظ والعبر ، وتلك الخواطر والفكر، أتأمل في عجائب الحدثان ، وأعجب من تلك الأزمان ، مستغرقا في بدائع المقدور، مستهديا للبحث في أسرار البعث والنشور، إذا برجة عنيفة من خلفي ، كادت تقضي بحتفي ، فالتفتت النفاثة الخائف المذعور، فرأيت قبرا انشق من تلك القبور ، وقد خرج منه رجل طويل القامة، عظيم الهامة ..»^٥

الغاية الوعظية للحكاية : سمي المؤلف الفصل الأول من كتابه (العبرة) ليبرز البعد الوعظي للقصة و يتجلى هذا البعد واضحا في الحكاية ، وهو ما يعلنه الكاتب في مقدمة الكتاب فيقول : « حاولنا أن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم وأن نصف ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من النقائص التي يتعين اجتنابها ، والفضائل التي يجب التزامها »^٦ .

إن اللغة المحملة بالألفاظ التراثية ، وأشكال الاقتباس من القرآن والأدب العربي القديم ، ونماذج الأشعار المضنة في المتن ، والقيمة الوعظية للحكاية، فضلا عن أسلوب المقامة وغيرها من المكونات كلها عناصر تشير إلى رغبة المؤلف ، لإحياء أساليب الكتابة السردية العربية القديمة ، واستثمار بعض مقومات الرواية الحديثة لتقديم مشروع رواية بحمولة تراثية عربية .

ج/ الرواية والتاريخ العربي الإسلامي :

١/ الرواية التاريخية :

الرواية التاريخية بمعناها الاصطلاحي لم تظهر في الغرب إلا في مطلع ق ١٩ مع الاسكتلندي والتر سكوت (١٧٧١ ، ١٨٣٢)^٧ ، لقد تزامن ظهور هذا الفن الأدبي مع صعود الرومانسية وتنامي المشاعر الوطنية والقومية في أوروبا ، فكانت الرواية التاريخية أداة لإبراز البطولات القومية ، ذكر سكوت في روايته (إيفانوي) Ivanhoé ١٨١٩ أنه : (بفضل تصويره المتخيل يستطيع أن يمد يد المساعدة إلى المؤرخ ، الذي يخضع لمصادفات الوقائع » كان سكوت، كما يذكر غنيمي هلال، يتخير أبطاله من العصور الوسطى، ويمزجها بشخصيات خيالية مختلفة نابضة بالحياة، غير متعارضة مع العصر التاريخي الذي يصفه، و كان بارعا في تصوير وتجسيد عادات وتقاليده وملابس ومقومات ذلك العصر متحايلا على حقائق التاريخ ، وصوّر سكوت التاريخ وجسده بطريقة فنية أشدّ تأثيرا من كتب التاريخ الجافة، حتى ساد اعتقاد النقاد والباحثين أنّ روايات سكوت أقرب للحقيقة التاريخية من كتب المؤرخين ، حتى أثر على مؤرخي عصره فراح بعضهم يدخل قليلا من الخيال على أحداث التاريخ . ولكن ماهي الرواية التاريخية ؟ إنها كما يقول سعيد يقطين : « عمل سردي يرمي إلى إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخيلية ، حيث تتداخل شخصيات تاريخية مع شخصيات متخيلة ، إننا نجد...حضورا للمادة التاريخية ، لكنها مقدمة بطريقة إبداعية تخيلية »^٨ .

ألف سكوت قرابة خمس وخمسين رواية تاريخية ، سن فيها خصائص هذا الفن لمن بعده ، على الرغم من الانتقادات التي وجهت له بتزييفه للحقائق التاريخية ، لقد عيب على هذه الروايات لأنها تعرض من الماضي صورا زائفة، ليس فيها صحيح سوى الملابس والمناظر والمظاهر الخارجية. ورغم ذلك فقد أفاد من تجربته كتاب كثيرون ،مثل بلزك الذي أضاف للرواية التاريخية ما يسمى وصف تاريخ العادات، حيث أصبح التاريخ هو المجتمع، وبهذا يريد أن يسمو بالرواية إلى قمة التاريخ الفلسفية، بإعطاء الصورة الكاملة لمدينة ما .

كما كتب أيضا في فرنسا ألكسندر ديماس الأب التاريخ الفرنسي عام ١٨٤٤، ابتداء من عصر لويس الثالث عشر حتى عودة الملكية، وحقق نجاحا منقطع النظير. ومرد ذلك، كما يقول فان تيغم، يعود لإحيائه الماضي الفرنسي وتمجيده لانتصاراته، رغم عدم التزامه بالصدق التاريخي، وعدم دقته في التصوير مثل سكوت. وبدأ الروائيون في أوروبا يتجهون إلى هذا النوع الروائي المهم، لما فيه من إحساس بالروح القومية الأوروبية، وليبعثوا في الذاكرة الشعبية المعاصرة تلك الظلال العظيمة والتذكير باللحظات المجيدة في تاريخ أممها، فظهر فكتور هيغو برواية أهدب نوتردام في ١٨٣١، وفي روسيا تولستوي برواية الحرب والسلام وفي إيطاليا ألكسندرو مانزوني برواية المخطوبين عام ١٩٢٣، مستحضرا أحداثا إيطالية تعود لقرنين ولعصور روما القديمة.

ثانيا: في الأدب العربي كان ظهور الرواية التاريخية في الأدب العربي في النصف الثاني من ق ١٩، ظهر أولا عن طريق الترجمة والاقتباس والتعريب، في محتوى الروايات الأوروبية، إذ عرّب نجيب حداد الفرسان الثلاثة لألكسندر ديماس، وقد برر زيدان هذا الاهتمام بالروايات الأوروبية باعتبارها ستحل محل القصص الشعبية الخرافية المتداولة بين العامة في تلك الفترة، كقصة علي الزبيق، والملك الظاهر ببرس، وغيرها، باعتبار الروايات الأوروبية أقرب للعقول بما يتماشى وروح العصر، كان سليم البستاني من الأوائل الذين خاضوا في هذا الفن بروايته زنوبيا ١٨٧١، تلتها روايته بدور ١٨٧٢، ثم روايات جرجي زيدان. يرى حلمي القعود أن الرواية التاريخية العربية قد اتخذت ثلاثة أشكال منذ نشأتها، وحتى أحدث النماذج التي صدرت في عام ١٩٨٩، هي:^٨

١/ رواية التعليم، وهي شكل لا تتوفر فيه مقومات الفن الروائي كاملة، تهدف عادة لغايات تعليمية تثقيفية كنماذج الرواية التاريخية عند جرجي زيدان، التي علمت التاريخ، وروايات علي الجارم التي علمت الصياغة والأسلوب.

٢/ رواية النضج : وفي هذا الشكل تحققت مقومات التأليف الروائي ، فظهرت روايات متكاملة الأركان قوية الأسس . مثل روايات نجيب محفوظ التاريخية ، كفاح طيبة ، رادوبيس ... ، ومحمد فريد أبو حديد في عنتره بم شداد ، والمهلهل سيد ربيعة .

٣/ رواية استدعاء التاريخ : حرص كتاب هذا الشكل اتخاذ التاريخ إطارا يتحرك من خلاله الروائي مستعينا بالخيال لمعالجة قضايا معاصرة ، كما فعل جمال الغيطاني في الزيني بركات وواسيني الأعرج في رواية الأمير .

جورجي زيدان [١٨٦١ - ١٩١٤] و الرواية التاريخية العربية .

ظهرت روايات جورجي زيدان التاريخية وسط تفاعل المرويات السردية التاريخية لسليم البستاني والمرويات المعربة والاقتباسات اللامحدودة. ولد جورجي زيدان في بيروت ١٨٦١، لكنه هاجر إلى مصر واستقر في القاهرة سنة ١٨٨٣، فكان من أولئك الشوام الذين كان لهم من خلال حضورهم الإعلامي والثقافي دور مهم في الحركة الأدبية في مصر ، اشتغل بالصحافة والتأليف والترجمة واستفاد من الثقافتين الإنجليزية والفرنسية ، كما تعلم اللغتين العبرية والسريالية ، كان يكتب في مجلة المقتطف حتى سنة ١٨٨٨، وفي سنة ١٨٩١، أسس مجلة الهلال . كتب ، تاريخ مصر الحديث ، تاريخ الماصونية ، التاريخ العام ، قبل أن يهتدي إلى الرواية التاريخية عن وعي ، عبر عنه في مقدمة كتابه تاريخ التمدن الاسلامي فقال : « أخذنا نهى أذهان القراء على اختلاف طبقاتهم وتفاوت معارفهم ومداركهم لمطالعة هذا التاريخ بما ننشره من الروايات التاريخية الإسلامية تباعا في الهلال ، لأن مطالعة التاريخ الصرف تنقل جمهور القراء ، وخصوصا في بلادنا والعلم لا يزال عندنا في طور الطفولة ، فلا بد لنا من الاحتيايل في نشر العلم بيننا بما يرغب الناس في القراءة ، والرواية أفضل وسيلة لهذه الغاية » ألف زيدان ثلاثا وعشرين رواية، سماها روايات تاريخ الإسلام منذ صدور أول رواية له: المملوك الشارد.

حاول زيدان جعل الفن خادما للتاريخ وغايته في ذلك تثقيف وتعليم النشء التاريخ على غرار قرينه سليم البستاني. قال زيدان : « إننا نتوخى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكما على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبة الإفرنج، وفيهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة (...)» وأما نحن فالعمدة في رواياتنا على التاريخ، وإنما نأتي بحوادث الرواية تشويقا للمطالعين، فتبقى الحوادث التاريخية على حالها، وندمج فيها قصة غرامية، تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها، فيصبح الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ ⁹ . الرواية عند زيدان هي وسيلة لتقريب التاريخ، ولذلك نجد المقومات الفنية للرواية باهتة في أعماله ، لذلك أدرجها حلمي القاعود ضمن الرواية التعليمية، التي لا تتوفر فيها الأسس والمفاهيم الفنية لبناء الرواية. وانتقد بعض الدارسين روايات زيدان لافتقادها للحقيقة التاريخية وتزييفها للتاريخ الإسلامي، ويقول عبد الجواد المحص عن ذلك : «الروايات التاريخية لجورجي زيدان وضعت قصدا، وألفت عمدا لتشويه التاريخ الإسلامي، وتحريف حوادثه وهدم رموزه، وقلب أموره رأسا على عقب (...)» نتيجة لخطأ مرسومة، شارك فيها المستشرقون والمتعصبون المعروفون بعدائهم للإسلام وحقدهم على المسلمين» . ومهما يكن، فالفضل يعود لجورجي زيدان في نشأة هذا النوع الأدبي الهام وتطويره ورقيه، فبرواياته عكس بداية الشعور القومي والمتمثل في القومية العربية، وأثر في الروائيين والقصاصين بعده.

رواية فتح الأندلس أو طارق بن زياد لجرجي زيدان :

عنوان الرواية كاملا كما اختاره زيدان هو (فتح الأندلس أو طارق بن زياد ، رواية تاريخية تتضمن تاريخ إسبانيا قبيل الفتح الإسلامي ووصف أحوالها ، وفتحها على يد طارق بن زياد ومقتل رودريك ملك القوط) عنوان ينبئ عن مضمون الرواية وهو تاريخ اسبانيا قبل الفتح . لذلك يبدو حدث الفتح في الرواية هامشيا ، كما أن شخصية الفاتح تأتي باهتة ، احتفى

المؤلف بالزمان والمكان احتفاء دقيقا برجوعه إلى كتب التاريخ وتوثيق المادة التاريخية المتعلقة بجغرافية الأندلس وتواريخ الأحداث ومواقعها . وهذا يتناسب مع غايته وهي سرد الحوادث التاريخية وتعليمها ، في زمن بدا واضحا التعلق بالماضي بدافع قومي . أولى الكاتب للقصة الغرامية بين فلورندا وألفونسو عناية بالغة فأصبحت هي جوهر الرواية التي استغرقت جهد المؤلف ، وفي هذا المستوى لم يلتزم الكاتب بالطرح التاريخي ، بحيث صور الكاتب فلورندا وفيه لم يستطع رودريكو النيل منها ، عكس ما تقوله كتب التاريخ . أما شخصيات الرواية فكثيرة لم يورد الكاتب في المقدمة إلا المهمة منها أبرزها شخصية فلورندا ، وهي شخصيات جاهزة غير نامية (وصف خارجي) ، أقرب إلى الشخصية المسرحية التي توظف لتعبر عن وجهة نظر المؤلف ،

يبدو تأثر المؤلف واضحا بالنظرة الاستشراقية ، لقد أشاد بدور المسيحيين واليهود في الفتح ، وقلل من دور المسلمين ، والقارئ للرواية سيجد فقرات طويلة تتضمن هذه الدلالة مثل هذا المقتطف من رسالة أرسلها يوليان لابنته يبشرها فيها بأنه سيقود جيشا من العرب للانتقام من رودريك فيقول « وابشري أنني سأنقض عليه وعلى بلاده بجند من العرب .. »^{١٠} و يلح الكاتب على هذه الفكرة التي لا تخلو من قصدية واضحة في مواقف كثيرة منها هذا الجزء من الحوار بين طارق وأحد قادته (بدر) الذي رغب في فلورندا فقال له : « كيف لا يتغير عزمك والكونت يوليان هو الذي أكسبنا النصر ، ولولاه لم ندخل هذه البلاد؟ أيليق أن نسيئ إلى ابنته ووحيدته؟ فأرجعها إليه ولك ما شئت من أسرى هذه الجزيرة .. »^{١١} إن عبارة أكسبنا النصر تقدم الفاتحين المسلمين في صورة السائحين الذين لم يبذلوا جهدا لتحقيق الفتح ، ولذلك همش دور طارق بن زياد فلم يحضر بين شخصيات الرواية إلا في الفصول الأخيرة . لم ترد هذه الرؤية محض مصادفة بقدر ما تعبير عن توجه فكري سائد في عصر الكاتب مرهون إلى فترة الاستعمار الحديث ، وهيمنة المركزية الغربية في الشرق .

إن جرجي زيدان كما يقول محمود علي مكي : لم يقدم لنا رواية تاريخية بالمعنى المعروف ، إنما قدم مزيجاً من قصة تتخللها معلومات تاريخية ، فهو يتوقف ليصف لنا كنيسة طليطلة وارتفاعها وعدد أعمدتها ، أو ليشرح لنا سبب التباغض بين الروم والقوط ، أو ليتكلم عن المجامع الدينية في اسبانيا ... مما احتاج معه إلى وضع حواشي لشرح المعلومات ومصادرها .

أسهمت روايات جرجي زيدان التاريخية في الترويج لفن الرواية العربية في مطلع القرن العشرين ، بما فتحت للقارئ العربي من نوافذ القراءة والتعرف على خصائص هذا الفن الوليد في الثقافة العربية ، أنذاك . واستطاعت أن تفتح الذوق على أشكال جديدة من الكتابة الأدبية ، أصبحت المسافة من خلالها بين لغة الأدب ولغة الحديث اليومي متقاربة كان للغة الكتابة الصحفية دور واضح في عملية التقريب تلك ، حيث غاب اللفظ الحوشي الغريب ، وبدأت تتسرب الألفاظ العامية ، والتعابير الميسورة ، وتخلص الفن من العجائبية والخرافة ، وأصبح قريباً من الواقع يجد فيه القارئ العربي التسلية من جهة والثقافة التاريخية من جهة أخرى ويعلمه اللغة من جهة ثالثة .

لذلك يمكن أن نعتبر حديث عيسى ابن هشام ، للمويلحي ، ورويات جرجي زيدان التاريخية ، بمثابة تجسيد لفن الرواية في سياق الثقافة العربية ، أو هي سعي لإنتاج نص روائي عربي أولي بملامح تراثية عربية .

مراجع المحاضرة :

١/ محمد معتصم ، بنية السرد العربي ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، ط/١ ، ٢٠١٠ ،

ص ٨٤ ، ٨٥ .

٢/ عبد الله إبراهيم ، السردية العربية ، ج/١ ، ص ٢٥٩ .

- وينظر أيضا: عقيل عبد الحسين خلف ، حديث عيسى بن هشام ومسارات الرواية العربية الحديثة ،
مجلة دراسات البصرة ، السنة الثامنة ، ع/ ١٧ ، ٢٠١٤
- ٣/ محمد المويلحي ، حديث عيسى بن هشام ، كلمات عربية للترجمة والنشر ، مصر ، ٢٠١٣ ص ٢٦.
- ٤/ طيبة سيفي ، حديث عيسى ابن هشام بين استلهام التراث والاحتكاك بالغرب ، مجلة إضاءات
نقدية طهران ٣٣س ٤، ع ١٥ خريف ٢٠١٤ ص ٤٥.
- ٥/ محمد المويلحي ، حديث عيسى بن هشام ص ١٥.
- ٦/ محمد المويلحي ، ص ١١.
- ٧/ محمد القاضي ، الرواية والتاريخ مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مج/ ١٦ ، ع/ ٤ ،
ربيع ١٩٩٨ . ص ٤٣.
- ٨/ سعيد يقطين ، قضايا الرواية العربية الجديدة ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ط/ ١ ، ٢٠١٢ .
ص ١٥٩.
- ٨/ حلمي محمد القاعود ، الرواية التاريخية في أدبنا الحديث ، دار العلم والإيمان ، ط/ ٢ ، ٢٠١٠ .
ص ١٤.
- ٩/ أنظر ، جرجي زيدان ، رواية فتح الأندلس ، دار الهلال ، مصر ، ١٩٧٤ ، محمود علي مكي مقدمة
الرواية ص ١٠ . وانظر عبد الله إبراهيم ، السردية العربية ، ج/ ١ ، ص ٢٥٣.
- ١٠/ جرجي زيدان ، فتح الأندلس ، ص ٢٥٨.
- ١١/ جرجي زيدان ، المصدر نفسه، ص ٣٥٤.

هيكل :

ساد التوجس تجاه الأدب التخيلي خلال القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ، فقد ظل كثير من المثقفين يحذرون من كتابة الرواية أو قراءتها ، لقد لاحظ لويس شيخو في الروايات المعربة عن اللغات الأوروبية أن : «معظمها ضرره أكبر من نفعه لما يغلب عليه من وصف الحوادث الغرامية ، وتهيج الشهوات الباطلة ، ومنها قسم آخر أخلاقي أجتاعى سياسي هو أيضا منقول عن كتاب الغرب ، بينه الغث والسمين ، فينشرون آداب الفرنج دون الاحتياط اللازم ، إذ ليس كل أحوال أوربا تصلح لأهل الشرق ، » وهذه النظرة الدونية للرواية شملت كثيرا من المثقفين ، كان من آثارها ص ٢٨ ، ج ٢ ، كما يقول محمد يوسف نجم : أن كتاب الرواية : « كانوا معرضين للاحتقار ، وخفض القيمة الاجتماعية ، وكانوا يعدون فئة متخلفة من ذوي المواهب الهزيلة . » ص ٢٧ ، ٢٦ ، ج ٢ عن يوسف نجم القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث ص ٣٤ ، كان هذا الواقع كفيلا بحيرة كثير من الكتاب وهم يقدمون أعمالهم لثقافة تقلل من أهمية هذا الأدب وجدواه ، فالمويلحي الذي كتب حديث عيسى بن هشام كان يعتريه كثير من الشك جعله يشكر كما يقول علي الراعي : « بشيء غير قليل من الاستحياء للجوء إلى استخدام الخيال في بذل النصح ، لأن هذه لم تكن في أيامه طريقة الناس الشرفاء المحترمين » .

هيكل وظروف كتابة زينب :

انعكست النظرة الدونية لفن الرواية على الظروف التي قدم فيها هيكل (١٨٨٨ ، ١٩٥٦) روايته ، وهذا مانلاحظه واضحا في مقدمته للرواية في طبعتها الثالثة حين قال : « نشرت هذه الرواية أول مرة على أنها بقلم مصري فلاح ، نشرتها بعد تردد غير قليل في نشرها ووضع اسمي عليها ، وكنت فخورا بها عند كتابتها ، وبعد إتمامها ، معتقدا أنني فتحت بها في الأدب المصري فتحا جديدا وظل ذلك رأيي فيها طوال مدة وجودي طالبا

للحصول على دكتوراه الحقوق بباريس ، فلما عدت إلى مصر منتصف سنة ١٩١٢، ثم لما بدأت أشتغل بالمحاماة في الشهر الأخير من تلك السنة ، بدأت أتردد في النشر ... خشية ما قد تجني صفة الكاتب القصصي على اسم المحامي ، ولكن حبي الفتى لهذه الثمرة من ثمرات الشباب انتهى بالتغلب على ترددي ، ودفع بي لأقدم الرواية إلى مطبعة الجريدة كي تنشرها ، وإن أرجأت نشر اسم الرواية ومؤلفها وإهدائها إلى ما بعد الفراغ من طبعها ، واستغرق الطبع أشهراً غلبت فيها صفة المحامي ما سواها وجعلتني لذلك اكتفي بوضع كلمتي (مصري فلاح . بديلاً من اسمي)^١ ... وهذا ما وقف عليه محمود تيمور بقوله : « إن صاحب زينب لم يجاهر باسمه في ذلك العهد مترفعاً عن أن يعده أدباء عصره راوية (حواديت وفكاهات ..) »^٢ . وتساءلت يمنى العيد عن « أهلية مؤلف زينب لأن يسمى رواية . وقالت : لم يفصح مؤلف زينب عن السؤال المتعلق بالجنس الأدبي ، ..فهو مرة يصف كتابه بأنه رواية ، وأخرى بأنه قصة ، ثم يوحي بأن ما عبر عنه هو سيرته الذاتية .. كأنه تحاشى وضع مؤلفه ضمن قيد جنس أدبي ليس لقواعده الروائية حضور صريح في نتاج الثقافة العربية .. خاصة وأنا العنوان الذي اختاره المؤلف لعمله لا يتناسب مع العنوان الافتراضي (زينب)^٣

النموذج الغربي وريادة رواية زينب

يرجع اهتمام النقاد برواية زينب إلى سببين أولهما تاريخي ، يتصل بشكل من أشكال الضماً لقراءة القصص عرفه القارئ العربي في مطلع القرن العشرين لاسيما تلك القصص التي تتضمن أبعاداً قومية ، في الوقت الذي استأثرت فيه الرواية المترجمة بالاهتمام الأكبر ، وثانيهما نقدي يتعلق بنص زينب نفسه الذي استفاد من التجارب السابقة وتخلص من كثير من الأعباء التي رزخت فيها السردية العربية السالفة ، كما استفاد بصورة جلية من المنجز الروائي الأوروبي لاسيما الفرنسي منه . على الرغم من وجود نصوص مزمنة أو سابقة توفرت على الكثير من الملامح التي توفرت عليها زينب . وكان توفرها على بعض شروط

الرواية الغربية أحد أهم الأسباب التي كانت وراء هذا الاهتمام . يقول عبد الله ابراهيم : بأن ريادتها قد « جاءت من توافرها على بعض شروط الرواية الغربية ، فقد حازت على تلك الشروط عبر محاكاة أمينة لها، فيما لم تظهر تلك المحاكاة في النصوص التي ظهرت قبلها . صار المعيار المشتق من تراث الرواية الغربية هو الفاعل في تحديد قيمة النص الأول في السرد العربي الحديث ، ومازالت هذه الفكرة الجاهزة فاعلة في كل مناقشة تصدى لقضية الريادة ، ومازالت زينب تتبوأ مكانة رفيعة عند الدارسين لهذا السبب وليس لسواه .^٤

وهذا مانلاحظه فيما كتب عن الرواية غداة صدورها ، جاء في مجلة البيان عدد سبتمبر / اكتوبر ١٩١٣ . هذا الكلام حول الرواية : « إن هذه الرواية عهد جديد في عالم الكتابة نستقبله بالغبطة ، تلكم رواية زينب وضعها صاحبها يصف فيها أحوال الريفيين ، في طهرهم وعفافهم وسلامة قلوبهم .. وضمنها مبادئ له عصرية ... متبعا مذهب ديكنز وبلزاك... » . وجاء في جريدة السفور بتاريخ ١٧ / ٠٩ / ١٩١٥ ، (أول رواية خطها قلم مصري رجيح في شؤون وحوادث مصرية صميمة ،،، إنها الخطوة الأولى فيما نريد من روايات مصرية ذات قيمة ^٥ »

ملاحح في رواية زينب :

المضمون الواقعي

استمدت رواية زينب قيمتها الفنية لدى نقاد كثيرين من بعدها الواقعي ، إذ أنها من الأعمال الأولى التي نزلت أحداثها إلى مستوى الحياة اليومية ، يقول روجر ألن أن بعدها الواقعي : « أحد أسباب نجاحها ، فنقطة قوتها الأساس تتمثل في ناحيتين : الأولى أنها نجحت في خلق أشخاص مصريين حقيقيين ، ووضعهم في بيئة محلية قابلة للتصديق ، والثانية أنها نجحت من خلال حبكتها في التعبير عن بعض القضايا الاجتماعية التي يواجهها أبطال الرواية ^٦ . إن اختيار هيكل لواقع الريف المصري يمكن أن يقرأ في إطار

مفهوم الالتزام في الأدب وتسخير الفن الروائي للرقى بالوضع الاجتماعي للفرد المقهور إلى مستوى الحياة الكريمة ، وهو الأمر الذي غاب عن الروايات التاريخية ، وهو أمر أعلنه الكاتب من خلال اختيار اسم المؤلف ، مصري فلاح ، هذه الإشارة قال عنها محمد أمين العالم بأنها : « تعبير عن انتماء اجتماعي .. تعبر عن عالم قلق يتطلع إلى تغيير ، وأن يكون تغييرا اصلاحيا »^٧ . عنوان يوحى برغبة صاحبه في إنصاف هذه الشريحة المقهورة في وطنه ، وهو اختيار يضع جهده في سياق الأدب الواقعي القائم على الربط بين الفن والحياة ، هذا المضمون قال عنه عبد المحسن طه بدر إنه « يكشف في تعلقه بهذا الواقع عن محبة شديدة لكل ما هو مصري ، » . لكن هذا الالتزام في زينب تخلص عن النغمة الخطابية وأسلوب الوعظ الذي تميزت به السرديات السابقة .

الملح الرومانسي

: يرى شكري عياد : « أن الدمج بين الرومانسي والواقعي أبرز سمات زينب ... فالعقدة رومانسية خالصة ، لكن وصف حياة الفلاحين اليومية واقعي جدا »^٨ . يتجلى هذا الملح الرومانسي في عاطفة الحب المتوقد بين زينب وإبراهيم ، والتي تحرك أحداث الرواية نحو خاتمتها المأساوية ، وهذه النهاية تبدو دخيلة في رأي النقاد على البيئة المصرية ، واستجابة لمؤثرات ثقافية غربية تشربها المؤلف من خلال قراءته لنماذج من الرواية الفرنسية خاصة ، إن صمت زينب لدى زواجها من حسن ثم مرضها وموتها يبدو غريبا عن شخصية زينب الحيوية الريفية بعفويتها . مما يحملنا على الاعتقاد بوجود رغبة من المؤلف في إسقاط معرفته الغربية على الحدث الروائي ، بصورة لا تبدو واقعية في بيئة عربية مختلفة عن البيئة الغربية . كما يتجلى هذا الملح في تخصيص حيز مهم للطبيعة الريفية لكن حضورها حسب رأي اليمنى العيد يمثل أسلوبيان : ١/ وصف سكوني يتخذ من الطبيعة إطارا فتكون العلاقة معها خارجية ، ٢/ ووصف ديناميكي يحول الطبيعة عنصرا فاعلا في الحدث ، فوصف غروب الشمس وشروقها سكوني ، لكن وصف تنقية القطن في زمن الصيف حيوي

، إذ تتدخل الطبيعة وأمكنثها المرتادة في سلوك الشخصيات ، فتصبح جمالية الطبيعة في جمالية الوظيفة الدلالية^٨ . ويرى عبد القادر القط أن في هذه الرواية تتحقق معظم صفات الرومانسية بحسناتها وسيئاتها . فهي في مادتها واختيار شخصياتها تمثل الجانب التقدمي في الأدب الرومانسي الذي يؤمن بالإنسان ، شخصية الفرد ، حريته ، كرامته ، يقدر العمل .. ويحتقر الطبقات الطفيلية ... أما الجانب السلبي فيتمثل في سيطرة الكبت والتزمت على الشخصيات فحالت دون تطور شخصية الفرد وطبعت بالعجز والخمول .. تبرز هذه السمة في هروب الشخصية نحو الطبيعة فرارا من شرور الحياة ، هكذا نرى حامد يعتزل القرية وأهلها ويتحول إلى الحقول يقضي بها شطرا من إجازته الصيفية^٩ .

الملح السيرذاتي :

أدرج طه بدر زينب في نوع رواية السيرة لقد انتهى إلى أن الكاتب كان مدفوعا برغبة في إصلاح حال أبناء وطنه ، فشكلت هذه الرغبة المنبع الذي استمد منه دوافعه لتأليف الرواية ، وعلى هذا فالمؤلف شديد الحضور في روايته ، يدور « أول محاورها على قلق المؤلف وضياعه الذاتيين ، وعجزه عن تحقيق أمله في علاقة حب ناجحة ، ممثلا ذلك في شخصية حامد المثقف ابن صاحب الأرض الذي يعبر في الرواية عن شخصية المؤلف نفسه »^{١٠} علاقة المؤلف بروايته ، في الظاهر يبدو أن المؤلف راويا لأحداث ومواقف شاهدها في الريف المصري ، البلد الذي سافر عنه وشده الحنين إليه ، فهو يحاول أن يقدم نفسه منفصلا عن أحداث الرواية ، لكن هذه المحاولة تفشل أحيانا عندما يتداخل صوت الراوي مع صوت حامد فيصبح حامد انعكاسا لصوت الراوي العليم وهو يتحدث عن طريق المنولوج عن انفصام شخصيته بين تعلقه بالمدينة والحضارة والعلم وحنينه إلى الريف والفدايين التي يملكها والده فيه .. ويظهر التماثل بين المؤلف وشخصية حامد في الرواية ، في الموقف الذي يبدي فيه حامد في الرواية تأييده لأفكار قاسم أمين الداعية لتحرير المرأة

، وهو موقف يماثل السيرة الذاتية لهيكل الذي اعلن فيها تأثره بأفكار قاسم أمين الداعية إلى تحرير المرأة .

الملحج الأسلوبي :

لاحظنا في نهاية القرن التاسع عشر نوعا من العزوف عن أساليب الكتابة التي ظهرت في الرسائل الديوانية والمقامات المتأخرة ولم تعد محسناتها البلاغية محل اهتمام المؤلفين ، لأنها لغة لا تستطيع تمثيل العالم تمثيلا عميقا ، ولا تقوى على اصطياد اللحظات العابرة والمواقف النفسية بصورة أمينة ، مقارنة باللغة الواقعية العفوية ، وهذا ما انعكست ملامحة واضحة في زينب ، حين زواج بين اللغة الفصحى واللغة العامية وهو أمر دعا إليه هيكل لإخراج لغة الكتابة من لغة الدواوين حتى يحصل الاتصال بالجمهور، تقول يمينى العيد « فبالنثر المنحاز للكلام اليومي فتحت زينب عالم الكتابة للناس العاديين كي يتحدثوا بهمومهم ويعبروا عن دواخلهم ، وكان ذلك مساهمة في ثورة تتدرج في الهم الثقافي الذي طبع مرحلة التنوير وعمل من أجله أدباؤنا من الطهطاوي إلى طه حسين ، وهدف إلى نزع القداسة عن المكتوب المدون كي يدخل في جدل الملفوظ والمؤلف »^١ .

هذه بعض الملامح التي اعتورها النقد الروائي العربي ، وهو يتأمل رواية زينب لمحمد حسين هيكل الرواية التي كتب حولها الكثير ، ونظر إليها على أنها باكورة الإنتاج الروائي العربي الحديث ، من منظور محاكاتها لتقاليد الكتابة الروائية الغربية خاصة الفرنسية منها .

مراجع المحاضرة

١/ محمد حسين هيكل ، زينب ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة القاهرة ، ٢٠١٢ . ص ٩ .

٢ / عبد الله إبراهيم ، السردية العربية ، ج/٢ ، ص ٣١ .

- ٣ / يمنى العيد ، فن الرواية العربية ، بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ، دار الآداب بيروت ، ط/١ ، ١٩٩٨ . ص ٦١ ، ٦٢ .
- ٤ / عبد الله ابراهيم ، السردية العربية ، ج/٢ ، ص ٤٣ .
- ٥ / المرجع نفسه ، صص ٤٤ ، ٤٥ .
- ٦ / نفسه ، ص ٥٥ .
- ٧ / المرجع نفسه ص ٥٥ .
- ٨ / يمنى العيد ، ص ٦٧ .
- ٩ / عبد القادر القط ، في الأدب العربي الحديث ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠٠١ ، ص ١٧٢ .
- ١٠ / عبد الله ابراهيم ص ٦٣ .
- ١١ / يمنى العيد ، ص ٦٩ .

٥/ المحاضرة الخامسة الرواية والمجتمع :

لم ينفصل الأدب منذ عصوره الأولى عن المجتمع ، والرواية باعتبارها أقرب أجناس الأدب إلى حياة الناس ، ظلت وثيقة الصلة بالحياة الاجتماعية ، إنها الوسط المثالي الذي تتناسل في التجارب وتتضافر لتكون الفضاء الخصب الذي ينهل الروائي منه تجاربه ، وقد رأى باختين أن الرواية أصدق تعبيراً عن المجتمع ... لأنها في نظره تمثل التعدد اللساني ... التعدد الموجود في قاع المجتمع ^١ . لقد استطاعت الرواية على مدى القرنين الماضيين - خاصة - أن تقدم صوراً حية لصراع الإنسان في سياق التحولات الاجتماعية الكبرى التي عرفت الإنسانية، وقد أخذت الرواية العربية ، بعضها من هذا الحضور ، فقد حرصت الرواية العربية على مواكبة المجتمع منذ نماذجها الأولى ، كزيب ، ويوميات نائب في الأرياف لتوفيق الحكيم ، ودعاء الكروان لطفه حسين ... لكن روايات نجيب محفوظ ، هي أشهر ما أنتجته المخيلة العربية في تصوير المجتمع العربي ، وتحولاته ، خاصة في القاهرة ، و منذ مطلع الثلث الثاني من القرن العشرين .

ولد نجيب محفوظ في حي الجمالية في القاهرة عام ١٩١١ م ، وبعد حصوله على شهادة الدراسة المتوسطة، اتجه إلى دراسة الفلسفة واستطاع في تلك الفترة نشر العديد من المقالات الأدبية والمنتوعة في «المجلة الجديدة». أمّا باكورة أعماله فقد كانت رواية «عَبَث الأقدار» التي صدرت عام ١٩٣٩م، واستمرّ نجيب محفوظ في الكتابة حتى بلغت أعماله ما يربو على (٣٢) رواية، و (١٣) مجموعة قصصية قصيرة. حصل نجيب محفوظ على جائزة (نوبل) للآداب عام ١٩٨٨م، وتوفي سنة ٢٠٠٦ .

تطور التجربة الروائية عند نجيب محفوظ^٢:

مرت التجربة الروائية عند نجيب محفوظ بثلاث مراحل أساسية اصطبغت فيها كل مرحلة بملامح معينة : ١/ المرحلة التاريخية ، بدأ نجيب محفوظ بكتابة ثلاث روايات

استلهم فيها تاريخ مصر الفرعوني ليشرح من خلالها رؤيته لواقع مصر وهذه الروايات هي عبث الأقدار ١٩٣٩، رادوبيس ١٩٤١، كفاح طيبة ١٩٤٤ .

2/ مرحلة الرواية الاجتماعية : وتشمل الروايات التي كتبها نجيب محفوظ ما بين ١٩٤٥، و ١٩٥٨. واتجه فيها إلى الروايات الواقعية والاجتماعية، من قبيل «القاهرة الجديدة» التي صدرت عام ١٩٤٥، و«خان الخليلي» عام ١٩٤٦م، و«زقاق المدق» عام ١٩٤٧، و«السراب» عام ١٩٤٨، و«بداية ونهاية» عام ١٩٤٩. والثلاثية (بين القصرين وقصر الشوق و السكرية) التي حاول فيها نجيب محفوظ أن يعكس الواقع و تاريخ الحركات الوطنية و السياسية و ما صاحبها من الحركات الليبرالية الاجتماعية للمجتمع المصري من بداية ثورة ١٩١٩ إلى منتصف الخمسينيات و قد استطاع أن يقدم بطريقة مفصلة أنماط الحياة في مصر و شكل المعاملات اليومية و الصراعات النفسية و العاطفية لأبطاله و لعل الرواية في حد ذاتها رواية نمو لشخصية كمال عبد الجواد الذي يعكس بطريقة أو بأخرى حياة نجيب محفوظ نفسه ووعيه بقضايا المجتمع وتطوره . كما شخصت من خلال السيد أحمد عبد الجواد نموذجا مجسدا لشخصية الأب المتسلط و المزدوج الذي يتعامل بمعايير تسلطية و مخادعة في تربية الأبناء و السلوك المنحرف تجاه شهواته و زوجاته ففي الداخل الأب الذي يحمل المعايير و القيم أما في الخارج فهو شخصية متحررة لحد المجون. .

3/ المرحلة النفسية الذهنية : وفي هذه المرحلة تحول نجيب محفوظ إلى كتابة الرواية الذهنية أو الفلسفية أو النفسية ، فبعدها كان في رواياته التاريخية والاجتماعية يركز على طبقات واسعة من المجتمع المصري وعلى حقبة ممتدة من تاريخه ، دون الالتفات إلى خصوصية الذات الفردية ، نجده قد تحول في رواياته الجديدة إلى البحث في خصوصية الذات المفردة والحفر في أعماق النفس الانسانية عموديا بما عرف في النقد برواية البطل

الاشكالي . تجلى ذلك واضحا في روايته أولاد حارتنا (١٩٥٩) اللص والكلاب (١٩٦١) ، السمان والخريف ، الشحاذ (١٩٦٤) .

الهمّ الاجتماعي في روايات نجيب محفوظ :

ظل نجيب محفوظ مشغولا بالهم الاجتماعي ، فعلى مدار جلّ رواياته كانت مدينة القاهرة ، بسكانها و حواراتها وحواراتها مادة محورية ، وفضاء ملهما للكتابة والتخييل .و تعتبر رواية (القاهرة الجديدة) سنة ١٩٤٥ ، خير مثال على ذلك؛ حيث نجد (محبوب عبد الدايم) الشاب الجامعي الفقير ، ينظر حوله فيدرك الانهيار والفساد في المجتمع بسبب التفاوت الطبقي بين فئات وطنه؛ فيكون ذلك سببا في انحداره النفسي والأخلاقي . تقدم الرواية صورة توهم بالواقعية لمدينة القاهرة ، من خلال حياة الطلبة والموظفين ، والتيارات الفكرية السائدة ، بأسلوب يركز على مظاهر الانهيار الاجتماعي والأخلاقي .^٣ لقد كتب محفوظ سلسلة من الروايات ، كان للمجتمع حضور مستمر فيها ك خان الخليلي ١٩٤٦ . و«زقاق المدق» ١٩٤٧ ، و«السراب» ١٩٤٨ . لكن الثلاثية : (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية) سنة ١٩٥٢ ، هي أبرز مؤلفات محفوظ ذات البعد الاجتماعي الواقعي .

تمثل الثلاثية مرحلة النضج في الرواية الاجتماعية أو الواقعية التسجيلية عند نجيب محفوظ ، وفيها قد بلغ بتجربته إلى نوع من الكتابة الروائية الممتدة ، : « صور المجتمع القاهري بين عامي ١٩١٧ و ١٩٤٤ من خلال أسرة السيد أحمد عبد الجواد، وسجل فيها أحداثا وتحولات حدثت في الواقع، كأننا أمام سردية لمؤرخ أو عالم اجتماع، وهي بهذا تعد تنويعا للمرحلة الواقعية، وسجلا اجتماعيا للعادات والتقاليد والأعراف التي يمكن الرجوع إليها للتعرف على ملامح المجتمع القاهري في عشرينيات وثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين»^٤ تتبع الكاتب عائلة السيد احمد عبد الجواد و أبنائه ، ومعارفه وأصهاره، وأحفاده ..ثلاثة أجيال (الأباء ، الأبناء والأحفاد) رصدت الثلاثية التطور الاجتماعي والسياسي ، وانعكاس كل ذلك على نفوس الأفراد، راسمة مختلف أشكال الوعي الفعلي إيجابيا أو سلبيا ..وما

يكتنف الشخصيات الاجتماعية من مفارقات ، من خلال نماذج شخصية روائية متباينة . كالأب أحمد عبد الجواد ، والأم أمينة والأبناء ياسين وكمال ...لقد قدم الكاتب مسحا اجتماعيا سياسيا بطريقة فنية ، كما صورت اشكال الصدام بين القيم التقليدية ، والقيم الحديثة في المجتمع المصري الحديث .

رواية اللص والكلاب:

يصنّف النقاد مذهبيا رواية اللّص والكلاب في نوع الواقعية الانتقادية^٦ ، وهي رواية أوقفها نجيب محفوظ لإبراز انحراف ثورة ١٩٥٢ ، عن مبادئها . فقد عكست تفسخ القيم في المجتمع ، خاصة وأن موضوع الخيانة هو الموضوع المحوري الذي ظلت الرواية تدور حوله : خيانة نبوية لزوجها سعيد مهران ، خيانة عليش التلميذ في اللصوصية لمعلمه سعيد ، وخيانة الصديق رؤوف علوان لصديقه سعيد ، وخيانة المرء لمبادئه ، فسعيد الذي خرج لتوه من السجن ، هو ضحية لمجموعة من الخيانات ، ومن ثمة لا خيار له إلا الانتقام ، خاصة بعد تتكر ابنته سناء ذات الست سنوات . وكأن الكاتب من خلال هذه الصور يؤكد مقولة الفيلسوف هوبز (الإنسان ذئب لأخيه الإنسان) . جسد محفوظ رؤيته الانتقادية من خلال مجموعة من الصور القاتمة : أولها لحظة خروج سعيد من السجن بعد أربعة سنوات من الأسر لجريمة السرقة حيث لم يجد أحدا في استقباله ، خاصة وهو يجد حصارا مضروبا على نبوية وعليش خشية انتقام سعيد ، مما اشعر سعيد وكأن المجتمع يريد أن يكون نصيرا للخائن . أما الصورة الثانية فتتمثل في لحظة لقائه لابنته سناء والتي لم تبد أيّ انجذاب له رغم رغبته العارمة في ضمها . . « كالفأرة مما تخاف ! ألا تدري كم يحبها ! ومدّ نحوها يده ولكنه بدل الكلام شرق فازدرد ريقه ، وابتسم في رقة وإغراء . وقالت سناء : لا وتحركت لتتسلل راجعة لولا الرجل وراءها وهتفت ماما فدفعها الرجل برقة وهو يقول ... سلمي على بابا ... وتجلت في الأعين نظرات اهتمام ، وشماتة وأمن سعيد أن جلد السجن ليس بالقسوة التي كان يظنها ...»^٧ كما تجسدت صورة هذه القاتمة من خلال تتكر رؤوف علوان

لصديقه بعد خروجه من السجن وانقلابه عليه فجأة ليظهر له الوجه الآخر وجه السلطة والنفوذ... استطاع نجيب محفوظ رغم قصر الرواية أن يقدم لنا رؤية عميقة لنفسية الانسان ، وكيف يسقط تحت أعباء الواقع . إن سعيد مهران كما ينقل ممدوح فرج عن جميل حميداي : « رمز للروح الوطنية الصادقة ، والروح الشعبية الحقيقية والنضال الاجتماعي المستميت من أجل المبادئ والقيم الأصيلة .. »^٩ واستخدم مجموعة من التقنيات السردية الملائمة مثل تقنية الاسترجاع التي من خلالها استطاع القارئ أن يعيش فترة ما قبل سجن سعيد ليقارن التبدل الذي يطرء على الشخصيات .

كانت رواية اللص والكلاب نقطة تحول في كتابات محفوظ ، فبعد أن كان يهتم بطبقات واسعة من المجتمع في بيئة تاريخية ممتدة زمانياً بدأ يحتفي بالشخصية المفردة وهذا ما لاحظناه بصورة أكثر وضوحاً في روايته الشحاذ (١٩٦٤)^{١٠}.

سؤال الرواية : مامعنى وجود الإنسان في الحياة، طالما أنه سيموت؟ ثم ما معنى هذه الحياة أصلاً؟. تحكي الرواية قصة عمر الحمزاوي، المحامي الناجح الذي جاءته الدنيا عند قدميه، كما يحلم بها كثيرون: جمع الأموال، وحقق النجاح المهني، وتزوج من الفتاة التي أحبها، رغم اختلاف دينه عن دينها، وأنجب منها ابنتين في منتهى الجمال؛ لينعم بحياة أسرية مستقرة. وفجأة، ينقلب كل هذا، وتقتحم الأسئلة عالم البطل، الذي كان قد هجر الأسئلة وعالمها منذ زمن طويل^{١١}.

يجلس عمر في مكتبه، يحدث أحد موكله بخصوص القضية التي جاء له من أجلها، ويخبره أنه حتى لو استطاع أن يكسب القضية، وتصبح قطعة الأرض في حيازة موكله، فإنها قد تذهب لصالح الدولة؛ بفعل قانون "التأميم"، وطبيعة الدولة الاشتراكية. فيجيبه موكله تلك الإجابة التي ستقلب حياة عمر رأساً على عقب: "ليس مهماً... المهم أن نكسبها، ألسنا سنعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها؟ كانت هذه الإجابة بمثابة القشة التي قصمت ظهر البعير بالنسبة لـ عمر الحمزاوي. فدفعته لمواجهة الأسئلة التي قضى عمره في جمع

المال والنجاح؛ ليتجنب مواجهتها. هنا يبدأ الجزء المخيف في الرواية. حينما لا يصبح للحياة جدوى ، هجر البطل الوظيفة وجفا عائلته و ، وهجر أصدقاءه وتحول إلى حياة اللذة والجنس ، السأم والقلق . إن تركيز الرواية على الحياة الجنسية العابثة للشخصية ، تشعرنا بوجهة النظر الوجودية التي تنفتح عليها الرواية في بعدها الفكري . لكن نهايتها التي يكشف من خلالها البطل خلاصه ، تخلق بنا في وجهة النظر الصوفية التي تحاول أن تقول بعبثية الحياة المادية التي تولد القلق والضياح ، ولا منجاة للإنسان منها إلا بالزهد وإطلاق الروح من عقال الجسد. لذلك تنفتح الرواية في خاتمتها على مشهد البطل وهو مختل في الصحراء يرقب طلوع الفجر: « فيرقص قلبه بفرحة ثملة ويجتاح السرور مخاوفه وأحزانه ،...»^{١٢} لذلك حين نسمعه يردد في ختام الرواية : « إن تكن تريدني حقا فلم هجرتي ؟»^{١٣} لا نملك إلا أن نقول أننا إزاء تحول واضح في وعي الشخصية نحو الروح الصوفية . ولنا أن نتساءل أحقا يخاطب الله أو سر الوجود ؟."

قدم نجيب محفوظ مسحا موسعا للمجتمع المصري والحياة الاجتماعية ، وشمل هذا المسح جميع فئات المجتمع وطبقاته ، من موظفين وعمال وبسطاء ، مثقفين وأميين ، أمناء ولصوص ، رجال ونساء صغار وكبار ، كل ذلك بلغة روائية وضاعة تخلصت من أساليب النثر العربي القديمة ، لقد طعم لغة الرواية بالكثير من المفردات والتراكيب المختارة من العامية المصرية حرصا منه على الإيهام بالواقعية ، وتحقيقا لمبدأ التوصيل الفني في أبعاده الواقعية والجمالية والأيدولوجية. قد تكون الغزارة التي كتب بها محفوظ ، والأبعاد الفكرية التي رسدها في أعماله ، إضافة إلى خصائص الكتابة الروائية لديه ، هي التي أهلته ليتربع على عرش الرواية العربية الحديثة .

- ١/ عبد الغاني محمد دهوان ، الرواية والمجتمع ، دار أمجد للنشر ط/١، ٢٠١٧، د ص ١٨،
- ٢/ ينظر : محمد بدوي ، ذكرى نجيب محفوظ ، محاولة لفهم البدايات ، مجلة فصول، ع ، الهيئة المصرية العام للكتاب ٨٠، شتاء ٢٠١٢ ص ٣٠٣ .
- ٣/ ينظر: يحي الأزهرى ، ملخص كتاب صورة المجتمع في أدب نجيب محفوظ ، موقع ثقف نفسك ، ت/ ١٥ / ١١ / ٢٠٢٣، س: ٩٠.٤١.
- ٤/ محمد هزاع ، المجتمع المصري في أدب نجيب محفوظ ، موقع ، أدب وكتب الأليكتروني ، ١٢ / ١٢ / ٢٠١٧. تاريخ الإطلاع : ١٥ / ١١ / ٢٠٢٣ : ٩٠.٥٥.
- ٥/ صالح مفقودة ، الحركية الاجتماعية والتطور السياسي في ثلاثية نجيب محفوظ ، مجلة جامعة محمد لخضر بسكرة ٢٠١١.
- ٦ / نجيب محفوظ ، اللص والكلاب ، دار مصر للطباعة ، القاهرة .
- ٧ / ممدوح فراج النبي ، سعيد مهران في اللص والكلاب ، فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ع/ ٨٠، شتاء ٢٠١٢. ص ٣٥٢.
- ٨ / نجيب محفوظ ، اللص والكلاب ، ص ١٧، ١٨.
- ٩/ ممدوح فراج النبي ، سعيد مهران في اللص والكلاب ، مجلة فصول ، ص ٣٥٩.
- ١٠/ نجيب محفوظ ، الشحاذ ، دار مصر للطباعة .
- ١١/ ينظر: عبد القادر القط ، في الأدب العربي الحديث ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠٠١ / ص ١٦٦.
- ١٢/ نجيب محفوظ ، الشحاذ ، ص ١٧٣.

٦/ المحاضرة السادسة : استدعاء التراث في محاكاة الآخر :

عرفت الرواية العربية انتشارا واسعا منذ بداية النصف الثاني من القرن العشرين ، وأمام هذا الإنتشار ، راح كتاب الرواية يبحثون عن أساليب فنية تمنح لأعمالهم الأصالة والتجديد . وكانت العودة للتراث العربي شكلا من أشكال البحث تلك ، رغبة من المؤلف العربي في التحرر من التبعية الفنية للنموذج الغربي ، رأى محمد رياض وتار^١، " أن توظيف التراث في الرواية العربية ، يرجع لى ثلاثة أسباب ، اولها ما تمخضت عليه هزيمة حزيران ١٩٦٧، من وعي جديد ، يدعو إلى إعادة تقييم منظوماتنا الثقافية خاصة ، وثانيها : البواعث الفنية من رغبة في تطوير أساليب الكتابة ، وثالثها الثقافية المتعلقة بتأكيد ثراء التراث العربي بأشكال الكتابة السردية .

يعرف محمد عابد الجابري التراث بأنه: « الجانب الفكري في الحضارة العربية الإسلامية : العقيدة ، الشريعة ، واللغة والأدب والفن والكلام ، والفلسفة والتصوف ، ويوسع فهمي الجدعان هذا المفهوم فيضيف له الجانبين الاجتماعي كالعادات والتقاليد ، والمادي كالعمران.. »^٢ لقد كشفت العودة إلى الحضارة العربية الإسلامية تنقيبا وتحليلا عن تراث خصب غني متنوع رأى فيه كثير من الروائيين مادة ملهمة لإغناء التجارب الروائية العربية ، تمنحها الخصوصية ، وتحررها إلى حد بعيد من التبعية للنموذج الروائي الغربي. ولأجل الوقوف على نماذج لذلك الاستلham رأينا في محاضرتنا هذه الوقوف مع تجربتين روائيتين رائدتين لكل واحدة منهما أسلوبها في استلham التراث في الرواية العربية الحديثة ، الأولى رواية حدث أبو هريرة قال ، لمحمود المسعدي ، والثانية ، الزيني بركات لجمال الغيطاني :

أولا : العناصر التراثية في محاكاة الرواية الوجودية عند المسعدي :

الرواية الوجودية :

أولاً: في معنى الوجودية : الوجودية، L'existentialisme ، كما يعرفها جميل صليبا في المعجم الفلسفي « الوجودية بالمعنى العام ، هي إبراز قيمة الوجود الفردي ..»^٣ . والوجودية بالمعنى الخاص : « هي المذهب الذي عرضه ، ج، بول سارتر ، في كتابه الوجود والعدم (l'être et le néant) ونشره في الجمهور بواسطة مسرحياته ، وروياته ، ومقالاته ...»^٤ . فالوجودية إذن نزعة فلسفية ظهرت في أوروبا خلال القرن ١٩ ، في مقولات هوسرل ونييتشه المتعلقة بفلسفات الوجود والحرية والزمن والموت ومصير الإنسان ، لكنها اتخذت أبعادا أكثر عمقا في فلسفة القرن العشرين لاسيما فترة مابعد الحرب العالمية الأولى ، وهذا هو رأي محمد جواد مغنية حين يقول : «إن الوجودية رد فعل لا عقلاني ، ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى في ألمانيا وبعدها في فرنسا ، وبعد الحرب العالمية الثانية في بلاد أخرى، منها الولايات المتحدة ، وقد أثرت تأثيرا كبيرا على الفن والأدب الحديثين في المجتمع الرأسمالي ، وفي الإطار العقلي لقطاع كبير من المفكرين »^٥ . « وتتمثل الوجودية قيم الحرية ، الموقف الإرادي ، المسؤولية ، الفرد ، الاثم ، الضياع ، التمزق ، الياس ، القرف ن السأم ، الاستلاب الخيبة ، الرفض ن القلق ن الموت ...وكل ما يمت بصلة إلى ازمة الإنسان الوجودية ...»^٦ .

ويعتبر القرن العشرين الزمن الفعلي للوجودية في أوروبا . أما عن أقطاب هذا الإتجاه ومنظريه ، فيقول بوشنسكي : « هناك فلاسفة أربعة على الأقل ، في النصف الأول من القرن العشرين الميلادي ،يوصفون بأنهم وجوديون ، من غير منازعة من أحد ، : جابريل مارسل ، كارل ياسبيرس ، مارتن هايدغر، وجون بول سارتر ، ... وفيما عدا هؤلاء الأربعة البارزين ، فإنه لا يوجد كثيرون غيرهم يمكن عددهم وجوديين على المعنى الدقيق »^٧ . وتبلورت ملامحها في مجموعة من المؤلفات ، مثل ،(سيكولوجيا النظرة إلى العالم لياسبيرس ١٩١٩) (يوميات ميتافيزيقية لمارسيل ١٩٢٧) (الوجود والزمان لهايدغر ١٩٢٧) (الوجود والعدم لسارتر ١٩٤٣) .

ثانيا : الاتجاه الوجودي في فن الرواية :

تعتبر والرواية أكثر هذه الفنون قدرة على تصوير الحياة وتشخيص الوجود الإنساني في صورة حية ، فالفكرة الفلسفية المجردة التي قد تبدو غامضة مستعصية ، تتحوّل عن طريق التجربة الحية المعيشة واقعا واضحا ، بل إن قدرة الروائي على إقناع القارئ وتسريب أفكاره ومعتقداته إليه تبدو أسهل له من أن يعرضها عليه عبر وسائل ، أخرى ..ولعل تأثير وجودية جون بول سارتر في الكثير من القراء في فرنسا وخارج فرنسا ، إنما تحقق بفعل ما كتبه من روايات ومسرحيات ، أكثر مما أثر به عن طريق كتابه الفلسفي الموسوم (الوجود والعدم) ، ولعل الرواج الذي نالته رواية الغثيان لسارتر ، والتي قدم من خلالها فلسفته الوجودية عبر حياة شخصية ، هي ما شجعه على كتابات أخرى تحمل الاتجاه نفسه ، وشجع كتابا آخرين ليؤلفوا نصوصا روائية تتبنى الفلسفة الوجودية .

١/ رواية الغثيان : لجون بول سارتر^١ :

كانت رواية الغثيان Nausée ١٩٣٨ ، أول روايات سارتر التي استعرض فيها فلسفته الوجودية ولقيت نجاحا لافتا ، تتخلص الرواية في يوميات البطل ، أنطوان روكونتان ، الذي قطع صلته بالمجتمع البرجوازي ، وراح يفقد أوهامه شيئا فشيئا ، وتتهار قناعاته المطمئنة ليكتشف روكونتان أن الحقيقة الوحيدة الدالة على وجوده هو وفي حالة الغثيان تلك يكتشف معنى الوجود الحقيقي ، عن طريق التأمل

كتب سارتر ، بعد الغثيان ، مجموعة من القصص القصيرة ، بعنوان الجدار ١٩٣٩ ، صور في الإغتراب الذهني ، والشذوذ الجنسي ، وسوء النية ، أما في أعماله (سبل الحرية ، سن الرشد ، ١٩٤٥ ، في المهلة ، ١٩٤٥.اليأس ١٩٤٩. حاول سارتر ، أن يروج للوجودية من خلال التغمي بالحرية ، تلك الحرية التي حاول ربطها بمفهوم الالتزام...ولذلك

فإن الأكتفاء بقراءة افكار سارتر الوجودية من خلال كتاباته النظرية لا نصل إلى فهم واضح لها ما لم نقرأ أعماله الروائية والقصصية .

في الرواية العربية :

تسرّب الفكر الوجودي إلى الثقافة العربية مثلما تسربت أفكار كثيرة أخرى ، عن طريق البعثات العلمية والاحتكاك الثقافي والترجمة ، وربما كان هذا الفكر أكثر بروزا في كتابات الروائيين العرب منذ الخمسينات. ارتبطت فلسفة الوجود عامة على مجموعة من الركائز أهمها الحرية ، والقلق ، والتفكير في فحوى الوجود والمصير ؛ وربما نجد تباينا واضحا بين الروائيين العرب الذين انعكس في كتاباتهم الاتجاه الوجودي

أ/ رواية حدث أبو هريرة قال ..: لمحمود المسعدي (١٩١١ ، ٢٠٠٤)^٩

هي رواية (حدث أبو هريرة قال) للكاتب التونسي محمود المسعدي . الذي ولد بتازوركة سنة ١٩١١ ، وتخرج من المدرسة الصادقية بتونس ، ثم من جامعة السوربون بفرنسا ، وأشرف على مجلة الباحث مابين ١٩٤٣ ، ١٩٤٧ ، وتقلد مناصب عديدة بتونس ، أعلاها وزارتي التربية والتعليم ، والثقافة في تونس من أشهر مؤلفاته ، إضافة للرواية الآتفة ، السّد ، ومولد النسيان . توفي عام ٢٠٠٤ .

ذكر مقدم الرواية توفيق بكار ، أن (القصة ألّفت سنة ١٩٣٩ ، ولم يتح لها أن تنشر كاملة إلا سنة ١٩٧٣ ،^{١٠} وهذا ما اشار إليه المؤلف نفسه في مقدمته حين قال : هذا كتاب كتبتّه منذ أحقاب ، حين كنت أروم أن أفتح لي مسلكا إلى كياني الإنساني ، وأقضي حجا إلى موطني المفقود ... وقد طرحته منذ ذلك العهد ، ... ولئن أنا أخرجته اليوم إلى الناس ، وأحييته كما كان أحياني ، فعلى أمل أن يكون لدى غيري — إن استطاع — ما به تدرّبت على أن أكون ..)^{١١}

٢/ ملامح الوجودية في الرواية :

يمكن اعتبار رواية المسعدي نموذجا لتأثير الفلسفة الوجودية في الرواية المغاربية. لقد تلقى المسعدي ثقافة دينية في صباه ككل أترابه من خلال حفظه للقرآن الكريم و متون اللغة ، وأتيح له بعد ذلك الاحتكاك بالثقافة الغربية مباشرة ، أثناء تواجده بجامعة السوربون طالبا ، واثناء انتدابه للتدريس بمركز الدراسات الاسلامية سنة ١٩٥٢ ثانيا . وبذلك فقد عايش العصر الذهبي للوجودية بفرنسا عصر جون بول سارتر ، وألبير كامي ، وسيمون دي بوفوار .. فليس عجيبا أن تنعكس هذه الحياة على كتاباته .

أ / التجريب في الرواية : تكريس لمبدأ الحرية ، وتعبير عن الفكر الوجودي :

تعد الحرية أهم الركائز التي قام عليها الفكر الوجودي ، ولما كان المسعدي كاتباً مبدعاً ، أراد أن يكون له وجود إبداعي حر مخالف لأشكال الكتابة السابقة ، فاختار لنفسه طريقة مختلفة في كتابة الرواية تقوم على التجريب ، باعتبار التجريب إعلاناً صريحاً على رفض القوالب السائدة ، وسعيًا صارخاً لممارسة الحرية باعتبارها اختياراً فردياً .. فالكاتب يبحث عن إنجاز أو تحقيق جوهر ذاته من خلال التعبير الفردي... الحر.. الذي لا يخضع سوى لسلطة الذات المتحررة من كل القيود والنماذج السابقة

تجليات التراث في الرواية

أ/١ : معمارية الرواية ، وبنائها الفني :

يقوم معمار الرواية على مبدأ المخالفة ، والاستفزاز : استفزاز القواعد الفنية المألوفة في كتابة الرواية العربية في عصره ، إذ عوض أن يقسم روايته إلى فصول أو أقسام ، قسمها إلى فاتحة وثلاثة وعشرين حديثاً ، أولها حديث البعث الأول ، وآخرها حديث البعث الآخر ، و باستثمار نمط الخبر والرواية عن طريق العنونة ، مثل رواية الحديث الشريف (حدث أبو هريرة قال : ، يبدو هذا الاختيار في ظاهره استثماراً لتقنيات التدوين والرواية المألوفة في

التراث العربي ، لكنه في الحقيقة شكل من أشكال التحدي والثورة في وجه الفكر العربي الذي يتحرج من مشاكسة المقدسات .

أ/٢: تحويل الشخصية الدينية التاريخية إلى شخصية روائية متخيلة :

تحتفي رواية المسعدي بعنصر الشخصية احتفاء ظاهرا ، بحيث تصبح عناصر الرواية الأخرى مجرد أدوات خادمة لها ، يأتي هذا الاحتفاء تعبيراً عن رغبة المؤلف في إعلاء صوت الوجود الفردي للإنسان . اختار شخصية روائية مأخوذة من السيرة النبوية ، أبو هريرة ، لكنه نزع عنه كل صفات الورع والتقوى التي تميز بها في كتب السيرة النبوية ، أخرجه الكاتب من عالم المتون والفكر الديني إلى عالم الرواية من عالم التاريخ والحقيقة الدينية إلى عالم الخيال والشك واللايقين ، من التقوى والورع ، إلى الفسوق والمتع . . . كان مسلماً ورعاً تابعاً مسلماً بالمعتقدات فتحول إلى ساع وراء اللذة دائماً القلق حتى في ما يتعلق بالنهاية وهي الموت لم ينتظر الموت كما ينتظره الأغلبية بل راح إليه مختاراً منتحراً عندما ألقى نفسه من جرف عال ، لقد اختار المؤلف هذا النموذج الإنساني المتمرد تعبيراً عن تأثره بوجودية هايدغر الذي « يميز بين وجود الحقيقة ، والوجود الزائف ، فالموجود هناك حينما يقنع بوجوده في ظل الناس متخلصاً من قلق السير نحو الموت ، لا يكون لوجوده معنى حقيقي ، إن الوجود الحقيقي يتحقق حينما ينسحب من وجود الناس اختياراً وهو قرار يتخذه الموجود هناك ، (من أجل أن يستطيع أن يكون وجوده ، وجود الذات (الأنا) على وجه حقيقي وإلى أقصى درجة ، إن الشاهد على (استطاعة الوجود) هذه هو الوعي) هذا الوعي الذي تحقق للشخصية في الرواية من خلال اختيار طريقه الخاصة .

أ/٣: التعدد الصوتي في الرواية في استثمار أسلوب السند في الحديث :

أما الملمح الثالث فيتمثل في عرض الحوادث وتداخلها ، فالحدث الواحد يروى عبر قنوات مختلفة وأشخاص مختلفين . بما عرف في علم الحديث بمصطلح السند ، حيث يكون

للحديث الواحد عدة أسانيد ، لقد اشغلت الرواية « على فن الحديث بقسميه: "الإسناد والمتن"، فجاءت الأحاديث التي تشكل مجموعها الرواية شبيهة بالأحاديث الدينية، من حيث اعتمادها الإسناد والمتن، فكل حديث يبدأ بذكر راوي الحديث، الذي تعدد في الرواية. أما متن الحديث فيتميز بوجود زمان ومكان للملفوظ، فقد حول الكاتب متن الحديث من السرد النثري إلى السرد النثر التخييلي. »^{١٢}

أتاح تعدد الأسانيد حضور تقنية البوليفونية (تعدد الأصوات) . تقنية فيها دعوة ضمنية إلى حرية الفكر وتعدد وجهات النظر ، و سعي ضمني لتفكيك السرد المونولوجي ووجهة النظر الواحدة باعتبارها مما ترسب من الفكر الأحادي الاستبدادي ، إن هذه التقنية منحت للنص الثراء والتعدد وفتحت النص على تداخل الأزمنة والأمكنة وتنوعها . هذا ما نلاحظه ، من خلال هذه الاستهلاكات المتنوعة في الرواية (حدث رجل من الأنمار قال ...ص٦١...حدثت ريحانة قالت ..ص٦٩ ، حدث أبو المدائن ، وكان من خاصة أبي هريرة قال...)

أ / ٤ : الاحتفاء بالهامش : أما رابعا ، فيتجلى في الاحتفاء بالهامش ممثلا في الصحراء ، وفي الزوايا المظلمة (بيوت اللهو والخمر والمجون) في مجتمع رسمي يراعي القيم الدينية ، ويحارب الانحراف الديني والأخلاقي . ذلك المجتمع الذي ظل يراعي القيم الدينية يضاف إلى كل ذلك التداخل الأجناسي في الرواية ، إذ جاءت الرواية غنية بالأشعار والرسومات والخرافة والأسطورة : إن الاحتفاء بالهامش ، هو شكل من أشكال أصطناع الخطاب الموازي ، في ظل هيمنة الخطاب الرسمي الذي تحاول المؤسسة الحاكمة هيمنته ، وإن تداخل الأجناس هو في الحقيقة تمرد ظاهر على مبدأ نقاوة الجنس ، وهذا ماتأتى لفن الرواية باعتباره أكثر الفنون الأدبية تقويضا لفكرة النقاوة . وما يلفت النظر ، أن تلك الامكنة كانت جلها بجوار الأماكن المقدسة في الحجاز . (كنت في مكة ، فذهبت لي بها شهور في حانوت. ثم كرهت الخمر وعريدته والغناء وما كنت أصنع منه ، ..ص٦٩ .

أ/ ٥ : لغة الرواية : تحتفي الفلسفة الوجودية باللغة الانزياحية المتمردة على القواعد الثابتة لذلك يقول هايدغر (اللغة بيت الوجود، إن اكتشاف اللغة هو اكتشاف المعنى هو اتساع الوجود... لذلك نظر إلى الأدب والشعر على أنهما ملاذ اللغة الحقيقي... لذلك نجد الكاتب يحتفي كثيرا باللغة الانزياحية ، التي يحاول أن يقدم العالم المتخيل بصورة غنية بالدهشة والإثارة والانزياح فنصادف عبارات من قبيل : (الوهج يأكله) (أبا هريرة) أكل الحسناء للغة) ، فكأن حديثه رجع غيب بعيد ، اتكأ في هذه اللغة على روح النثر العربي القديم ، وأنماط الحكى والرواية ، من أجل استعادة ذلك الإرث الأسلوبى العربى القديم ، التي تحضر من خلاله الروح العربية القديمة ، في احتفائها باللغة البيانية القائمة على الإبانة والإيضاح ، لغة نجد مثيلاتها في كتب الأخبار والأسمار والأمالى .

ثانيا : استدعاء التاريخ لرؤية الحاضر: في رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني^{١٣} :

يرى لوكاتش أن الروائي لا يمكن أن يستلهم التاريخ استلهاما ناجعا إلا من خلال تحديد صلته بالحاضر ، وفي هذا البعد تأتي رواية جمال الغيطاني الزيني بركات لتقدم تصور المؤلف لما يمور به واقعه من أحداث وتحولات وتحديات ، انتهى المؤلف من كتابة روايته مابين ١٩٧٠ ، و ١٩٧١ ، كما أرخ هو لعمله في آخر الرواية ، فترة نهاية الحكم الناصري التي تلت نكسة حزيران ١٩٦٧ ، وما تمخضت عنها من أحداث وتحولات . هذه المرحلة راح الكاتب يقارنها بصورة ضمنية بأحداث الماضي ماضي مصر في نهاية عهد المماليك ، وبداية حكم بني عثمان ، (٩١١ هـ ١٥٠٨ م ٩٢٣ هـ ١٥١٨ م) . من خلال تتبع صعود شخصية الزيني بركات رئيسا للحسبة في دولة المماليك ، ودولة بني عثمان ، إن الرواية تستحضر حدث الهزيمة ، هزيمة المصريين أمام العثمانيين .

طريقة استحضار التاريخ في الزيني بركات :

أول سؤال يتبادر إلى الذهن ، هو مامدى التزام جمال الغيطاني بحوادث التاريخ في روايته ؟ سؤال يفتح المجال ، أمام ثنائية الفن الروائي والتاريخ ، أي هل كان المؤلف أمينا لفنه الروائي أم للحادثة التاريخية في بعدها الوثيقي ؟ يبدو الغيطاني أمينا للفن الروائي ، وهو الذي قال في أحد أحاديثه ، : «الرواية هي سبب الوجود نفسه ، وجودنا كله ، والتاريخ عبارة عن ماذا عبارة عن محكي ، وإذا ألغينا الرواية فنحن تلغي الوجود نفسه ،»^{١٤} .

١/ استحضار الحادثة التاريخية :

تناول الغيطاني فترة من التاريخ لا تتجاوز الأحد عشرة سنة (١٥٠٨ ، ١٥١٨ م) (٩١٢ ، ٩٢٣ هـ) لقد ركز على الوقائع التي صاحبت ظهور الزيني بركات بن موسى وتوليّه نظارة الحسبة وشروق نجمه وطلوع سعده ، بعد عزل سلفه ابن أبي الجود ، وصولا إلى هزيمة السلطان المملوكي قانصوه الغوري أمام السلطان سليم العثماني ودخول العسكر العثماني البلاد المصرية ، لم يقدم الأحداث على نحو خطي ، وإنما انطلق مما يقرب النهاية ٩٢٢ ، حين ساد القاهرة جو من التوجس في انتظار أخبار السلطان الذي خرج إلى الشام لقتال العثمانيين ، لكن الكاتب يطوي الزمن عائدا إلى الخلف ٩١١ ، ليصور حدث القبض على علي ابن ابي الجود الناظر السالف ، وظهور الزيني بركات .لنتبع الأحداث حتى سنة ٩٢٣ هـ باحتلال العثمانيين لمصر ، وتجديد تعيين الزيني محتسبا . وبذلك تأخذ الرواية شكلا يشبه الدائرة عن طريق الانطلاق من زمن متأخر نحو آخر متقدم ، ثم العودة للزمن الأول وتجاوزه .

٢/ استحضار الشخصية التاريخية :

زاوجت رواية الغيطاني بين الشخصيات التاريخية ، والشخصيات الخيالية ، فالسلطان العثماني ، والسلطان المملوكي ، والزيني بركات شخصيات تاريخية معروفة في كتب التاريخ ، والرواية تحتفي بوضوح بالشخصية التاريخية ، لأنها تركز على الوقائع التي تمحورت على

الزيني بركات ، لقد اعتمد الكاتب على عدد من الشخصيات التاريخية ورد ذكرها في كتاب ابن إياس (بدائع الزهور) ليوهم أن أبطال روايته من التاريخ ، دون أن يمنعه ذلك من استنباط شخصيات خيالية زج بها في سياق الأحداث بصورة فنية . ورغم ذلك فقد هيمنت الشخصيات التاريخية دون أن تخلو من ملامح خيالية من وضع المؤلف .

٣/ المكون السردى :

قسم الكاتب الرواية إلى مجموعة من السردقات عوض الفصول (والسرداق هو كل ما أحاط بشيء من حائط أو مضرب ..يجتمع فيه الناس لعرس أو مأتم) والنفاذ إلى السردقات هو نفاذ إلى العوالم الداخلية للشخصيات وأسرارها وخفاياها ، ولذلك وسمت عناوين بعض السردقات بأسماء الشخصيات مثل سعيد الجهيني ، زكريا بن راضي ، عمرو بن العدوي ، مقدم بصاصي القاهرة ، وهذا الاختيار يكشف حالة الإنغلاق والتعتيم ، التي تلف أحداث الرواية .

٤/ التعدد الصوتي :

تقوم الرواية على تعدد الأصوات ، مما يسمح لنا برؤية الأحداث من منظورات مختلفة ، الصوت الأول هو صوت البندقي الرحالة فياسكونتي جاني الذي يصف القاهرة وأهلها بصورة مجازية موحية « أرى القاهرة الآن رجلا معصوب العينين مطروحا فوق ظهره ، ينتظر قدرا خفيا »^{١٥} وهو صوت يبدو محايدا يرى الأحداث تتطور من الخارج ..لتلبيه سردقات تعود إلى الماضي وتعرض العالم الروائي بعيون ومنظورات مختلفة ، بعين البصااص أو مقدم البصااصين ، زكرياء بن راضي ، الذي يرى في مهنة البصااصة وسيلة لإحلال العدل بين الناس واستتباب الأمن في البلاد ، أو بعين الصوفي ، أو الثائر في صمت سعيد الجهيني . وهذا التعدد الصوتي يتيح لنا النظر للحدث من زوايا مختلفة ويمنح للعنصر الروائي درجة كبيرة من العمق .

٥/ اللغة التراثية : طعمت الشكل الروائي بالمادة السردية التراثية : فجاءت غنية بالتعبير التراثية ، وهذه المادة لا تشكل بقعا منفصلة عن الرواية ، بل هي جزء من البناء العضوي لها ، حيث تعيدنا النداءات ، « يا أهالي القاهرة ، نوصي بالمعروف وننهي عن المنكر ، »^{١٦} إلى لغة الخطاب المهيمن الذي تمارسه السلطة القائمة على الرعاية المقهورة ، خطاب أحادي أمري ، يتوسل بالنص المقدس كالقرآن الكريم ، والحديث الشريف ، ليضفي على أوامره صبغة القداسة ، وغاية التسليم ، عبر لغة هجينة فيها الفصيح والعامي المأخوذ من البيئة ، كأسماء الشخصيات والمأكولات والأمكنة .

٦/ غاية استحضار التاريخ في الزيني بركات :

نطالع في الغلاف الخارجي للرواية هذا الكلام : «رواية طليعية تحاول توحيد الحاضر والماضي في تناقضهما في حقلي الممارسة السياسية والكتابة ، وترصد استمرار التاريخ في تناقضه ، »^{١٦} ومنه فإن أهمية الرواية لا يمكن رصدها إلا من خلال مرآة الحاضر . إنها رواية فضح القمع في كل زمان ومكان ، استخدم الغيطاني أسلوب القناع للتعبير عن محنة المقموعين في الأنظمة القمعية المستبدة ، فهو بعودته إلى الماضي يريد تتبع مفهوم السلطة وطبيعتها وآثارها المدمرة على المحكومين وعلى الأوطان ، وكأن بالغيطني يرى فيما حل بالقاهرة في نهاية العهد المملوكي شبيها لما يحل بالأوطان العربية بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ . إن تضيق الحريات وكبح آراء المواطنين بالاستخبارات والاعتقالات والمحاكمات لا يسهم في تحقيق الثقة بين الحاكم والمحكوم ، ولا في تحقيق العدل بقدر ما يثير الشك ويدبم الخوف ، فتكون الدولة حينئذ طعما سهلا للأجنبي .

لقد حاول كل من المسعدي والغيطني ، أن يكتب رواية جديدة بلمسة عربية تراثية ، قد يبدو في ظاهر الأمر أن عودتهما إلى التراث فيه رغبة في الإعلاء من قيمته ، لكن مضمرات المدونتين ، تحيل على رغبة الكاتبتين في تفكيك كثير من المسلمات ، ونقد

الأنساق المهيمنة في التراث العربي ، تلك الأنساق التي كرس الفكر الأحادي ، وسوغت
لأنظمة الاستبداد فعل الوجود بالقوة .

مراجع المحاضرة :

- ١/ محمد رياض وتار، أن توظيف التراث في الرواية العربية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق
سوريا ، ٢٠٠٢، ص ٩، ١٠، ١١.
- ٢/ محمد رياض وتار ، المرجع نفسه ص ١٩، ٢٠.
- ٣/ جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج/٢ دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٨٢، ص ٥٦٥.
- ٤/ جميل صليبا ، المرجع نفسه ، ص ٥٦٥.
- ٥/ محمد جواد مغنية : مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات ، دار ومكتبة الهلال بيروت ن د/ ط ، ص
١٤٥.
- ٦/ عبد الرزاق الأصفر ، المذاهب الأدبية لدى الغرب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٩٩.
ص ١٨٥.
- ٧/ إ، م، بوشنسكي ، الفلسفة المعاصرة في أوروبا ، تر/ عزت قرني ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني
للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ع/ ص ١٦٥،
- ٨/. ينظر: سامية أحمد أسعد الرواية الفرنسية المعاصرة ، عالم الفكر مجلد ٣، ع ٣ أكتوبر نوفمبر
ديسمبر ١٩٧٢. ص ١٣٢.
- ٩/ ينظر ، محمود المسعدي ، حدث أبو هريرة قال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ، د/ ط،
١٩٧٩، ص الغلاف .
- ١٠/ الرواية ، ص ٤٠.

- ١١/ الرواية ، صص ١١، ١٢.
- ١٢/ عتيقة غازي ، الرواية المغاربية بين أفق استلهاهم التراث ومعانقة التجريب ممجلة فكر الثقافية الالكترونية ٣١ / ٠٥ / ٢٠٢٣/ الساعة : ١٩، ٢٦، ٥٧ .
- ١٣ / جمال الغيطاني ، الزيني بركات ، دار الشروق ، القاهرة ط/ ٢، ١٩٩٤،
- ١٤ / حلمي محمد القاعود ، الرواية التاريخية في أدبنا العربي الحديث ، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع ،مصر ط/٢، ٢٠١٠.
- ١٥/ فخري صالح ، في الرواية العربية الجديدة ،الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، لبنان ، ط/ ١، ٢٠٠٩،
- ١٦/ محمد بدوي ، الرواية الجديدة في مصر ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،ط/١، ١٩٩٣.
- ١٧/ محمد القاضي ، الرواية والتاريخ ، مجلة فصول ، مجلد ١٧، ع ٤، ربيع ١٩٩٨.

٧/ المحاضرة السابعة نظرية التجريب الروائي :

تمهيد : ظلت الرواية العربية إلى غاية منتصف الستينيات ، تجتر المضامين والأشكال التي تعودت عليها منذ نصف قرن ، ولكن هزيمة حزيران ١٩٦٧ ، خلخلت القيم الفنية والبنى الثقافية للمجتمع العربي ، فانتشر الوعي مراجعة مفاهيم جديدة منها الشكل الروائي لقد عرف الأدب العربي في الثلث الأخير من القرن العشرين ، وإلى غاية يومنا هذا فورة واضحة في الانتاج الروائي ؛ حتى بدا لكثير من النقاد أننا في زمن الرواية وانتهى زمن الشعر . وفي هذه المرحلة عرفت الرواية العربية تحولات عديدة في مضامينها وأشكالها ، وأصبحنا نصادف ، مصطلحات جديدة لهذا الفن ، تحاول أن تؤطر معالمة ، وتقيم خصائصه ، مثل الرواية الجديدة ، الرواية المعاصرة ، الرواية التجريبية رواية الحساسية الجديدة .

تعريف الرواية التجريبية أو الرواية الجديدة :

يعد الفرنسي إيميل زولا « أول من ربط كلمة (تجريب) بالرواية في كتابه (الرواية التجريبية) ١٨٧٩ إلا أن هذا الاستعمال الأول اقترن بمشروع زولا الرامي إلى بلورة المذهب الطبيعي للوصول إلى العلمية في الأدب ..»^١ لكن هذا المصطلح مالبث أن اكتسب دلالات جديدة ، فأصبح يحيل على محاولات التحديث والبحث عن صيغ وأشكال تعبيرية جديدة في كتابة الرواية تخالف الأشكال الكلاسيكية المعروفة ، ولذلك فإن مقوم المغامرة وكسر المألوف هو المبدأ الأساس لهذه الرواية . إن هذه المحاولات أوجدت نصوصا مختلفة ، مثل محاولة جيمس جويس في روايته الرائدة (أوليس) ١٩٢٢ ، التي غاص من خلالها في باطن الإنسان وتجاوزت الظاهر من الواقع الاجتماعي ومحاكاته إلى تفكيكه وإعادة بنائه ، لقد سبقت تلك الرواية المحاولات اللاحقة لكتاب الرواية التجريبية الفرنسيين ، محاولات رأى فيها بعض النقاد جدة لم توجد في الرواية الحديثة أو الرواية الكلاسيكية ، وهذه المخالفة هي التي سوغت للنقاد إطلاق تسميات متعددة لها : « منها (رواية اللارواية ، Anti Novel)

، (والرواية التجريبية ، Experimental Novel) و رواية الحساسية الجديدة ، والرواية الطليعية ، والرواية الشيئية (والرواية الجديدة New Novel) ^٢ ، وهذا المصطلح الأخير يعتبره فخري صالح مصطلحا وافدا من الثقافة الفرنسية ، بعد أن ترجمت نصوص من الرواية الفرنسية الجديدة إلى الأدب العربي في الستينيات . يتساءل فخري صالح : « لماذا نسمي مجموع النصوص الروائية التي أنتجت بعد الستينيات بالرواية الجديدة إن لم تكن نعني أنها تنتسب إلى حقل الانتهاكات والتعارضات التي جسدتها الرواية الأوروبية الجديدة ، وبالتحديد الرواية الفرنسية ممثلة بروايات آلان روب غرييه ونتالي ساروت وكلود سيمون؟ » ^٣ . ومن ثمة جاءت الرواية الجديدة العربية مثل نظيرتها الأوروبية ، وهي تحمل رغبة واضحة لانتهاك وتجاوز الأشكال القارة والثابتة للرواية الكلاسيكية . إن تعدد التسميات إنما يحيل إلى أن معظم التجارب الروائية المنضوية تحت هذه المفاهيم لا تخضع لمعايير واحدة مضبوطة ، فمنطلق هذه الموجة هو رفض الخضوع لقوانين واحدة في عملية الكتابة الروائية ؛ لأنها بطبيعتها البنائية وفلسفتها وهدفها تتمرد بحزم ضد هذا التحديد ، أو هذا التصنيف . لذلك يقول محمد التازي : (التجريب الروائي هو وعي حدائي بالكتابة ، وهو في أبعاد مغامرته يقف ضد التكريس وضد قواعد الكتابة الجاهزة ... وهو بذلك يقدم على مغامرة تحطيم الأشكال الجاهزة .) ^٤ و منه فلا يجوز أن نطلق عليها مدرسة لأنها ضد التقعيد والتقنين أولا ، ولاختلاف النزعات باختلاف كل أديب ، وباختلاف كل عمل أدبي ...ولهذا فلاغضاضة أن نجد تباينا وربما تعارضا أو تناقضا بين ألوانها المتنوعة ، بل قد نجد هذا التعارض والتناقض بين روايتين لكاتب واحد . لذلك يرى شكري عزيز الماضي ، أن مصطلح الرواية الجديدة ينطوي على كل ماهو جديد ، ويحتوي على كثير من الصفات المتعارضة والألوان المتباينة ، ولهذا فهو أشمل من سائر المصطلحات ، وربما أكثر دقة ^٥ ولكن مصطلح التجديد ، قد يحمل دلالة قيمية وهي الجودة ، وهذا الذي لم يتحقق في الكثير من التجارب الجديدة ، لذلك نجد بعض النقاد يرفض هذا المصطلح لحمولته القيمية ..

جاءت الرواية الجديدة كما يقول شكري عزيز الماضي^٦ لتعبر أن أزمة الإنسان المعاصر وشعوره بذوبان قيمه الإنسانية في ظل سيطرة المادة والتكنولوجيا . وعجزه عن الانسجام مع هذا الواقع الجديد ، لذلك شعر أن جماليات الرواية الكلاسيكية ، أو الحديثة لم تعد قادرة على تفسير هذا الغموض الذي يكتنف الأشياء والقيم ، والذات الإنسانية ، لذلك أصبحت الحاجة ماسة إلى عمل إبداعي يعيد النظر في كل شيء ، ويدعو إلى قراءة مشكلات العصر قراءة جديدة ، ولهذا كله تسعى الرواية الجديدة إلى تأسيس وعي جمالي جديد . حسب حاجيات المجتمع الذي أصبح أكثر تعقيدا، فأنجب رواية معاصرة تسير هذا التعقيد لها بعض الخصائص التي تفردها كحضور الفردانية والدغمائية: فهيمن ضمير المتكلم بدلا من ضمير الغائب، وسعت إلى اعتماد لغة إيحائية تصويرية بعيدة عن التقريرية والمباشرة المألوفة في رواية الخمسينات والستينات التي التقت أبطالها من حواف المجتمع ، وعوضت البطل الوطني الذي هيمن خلال مرحلة الاستعمار ببطل اجتماعي تمثل في الموظف والمقهور الذي كان يكابد الزمن من أجل تأمين لقمة العيش ، قبل أن تتورط روايات سبعينيات القرن العشرين في الإيديولوجيا بأن جعلت من الروائي رجلا حزيبا متعصبا لمواقفه السياسية يصب جام غضبه على من يعتبره عدوه الطبقي أو السياسي، أو غريمه الإيديولوجي فاستضافت الرواية بطلا رئيسيا جديدا تمثل في المناضل السياسي التقدمي المستعد لقضاء زهرة عمره في السجون من أجل مواقفه وأفكار .

ملاح عامة في الرواية التجريبية :

خلص الباحث محمد برادة إلى مجموعة من الملاح في الرواية التجريبية ، شكلت المحاور الكبرى للكتابة الروائية العربية الجديدة في رأيه وهذه الملاح ليست بالضرورة عناصر مطردة في كل الاعمال الروائية ، لكن الباحث يمكن أن يرى ظلالها بصور متفاوتة في الأعمال الروائية الجديدة . اختار برادة هذه الملاح لأنه رأى فيها مكونات شكلية ودلالية مهيمنة على عدد من النصوص ،

١/ تشظي الشكل :

أصبح الكاتب المعاصر ، يشعر بأن العالم قائم على الاختلاف والمفارقة ، وليس هناك مايدل على وحدته وثبات قيمه ،وأصبح يرى أن هذا العالم الذي يبدي في ظاهره الانسجام ، أنما يخفي كثيرا من التناقض ، لذلك راح يستند في كتاباته إلى جماليات التفكك والتشظي ، عوض جماليات الوحدة والتناغم ، وفي ظل التبعض والتفتت والشعور بعدم اليقين لابد من تفجير منطق الحبكة القائم على الترتيب والترابط والتسلسل ، أو البداية والذروة والنهاية ، ففي رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح يطالعنا الكاتب بهيكل جديد مختلف في عرض روايته ، إذ يستهل الحكى بقصة الشاب السوداني العائد إلى وطنه بعد سبع سنوات من الدراسة في أنكلترا ، وفي الوقت الذي ينجذب القارئ لسماع بقية قصته ، ينتقل به قصرا إلى أحداث قصة أخرى هي حكاية مصطفى سعيد ليضعنا أزاء حكايتين الحكاية الأم والحكاية الفرع . وحتى في طريقة الحكى ، يعمل الكاتب تقنيات مختلفة تكسر التسلسل المنطقي للحكاية كالسببية الزمانية ، لنكون أزاء شكل روائي قائم على عدم النظام . وفي روايته (الرسائل ٢٠٠٦)^٥ يستحضر مصطفى ذكري حسب محمد برادة ذكرى علاقة حب صعب بين خالد كاتب الرسالة ومريم المحبوبة الحائرة ، وعوض أن يطور المؤلف هذا الموضوع كما يحدث في الرواية الكلاسيكية نجده بأسلوب التخيل الذاتي ينحرف لقضايا هامشية وتفاصيل بعيدة عن الموضوع الرئيسي كالولع بالسينما حيث يتوقع السارد داخل عالمه الخاص ليشرح القارئ بحالة التمزق التي يعانيتها خالد .تعبيرا عن الهروب من الإجابة عن أسئلة الوجود . هذا التشظي يولد الانحرافات السردية المتعمدة ، فيحدث الانتقال من حدث إلى آخر ومن مكان إلى آخر ، ومن شخصية إلى أخرى ومن زمن إلى آخر من دون مبرر مقنع ، لذلك أصبحت الرواية مفتقرة إلى وحدة البناء ظاهريا . وفي رواية رامة والتنين لإدوارد الخراط ، نعثر على نص تتعدم فيه الحدود الفاصلة بين الأنواع ، بحيث تمارس الكتابة حريتها في القول و التعبير دون التزام بالتصنيفات المحددة للنوع .. إن رامة والتنين

نص يصعب تصنيفه ، لا لكونه نصا عصيا على الفهم ، ولكن لأنه يخلق لدارسه مشكلة تتعلق بطبيعة بنائه وإمكانية وصف هذا البناء وتصنيفه كنوع أدبي «^٦ يستحضر الراوي قصة الحب بين ميخائيل ورامنة باعتبارها حدثا منتهيا منقطعا عن طريق التذكر والتداعي الحر للصور والذكريات الملحة على ذاكرة ميخائيل ليضعنا أزاء ماض مهيم « يبدو ما قبله مجرد لحظات تمهد له ، وليس الحاضر سوى نتيجة له ... ومن ثم فللسرد بؤرة محددة تتفرع منها اللحظات ، ومن ثم فلسنا مع خط للأحداث يتطور لاحقه من سابقه ، وإنما نحن مع موقف يستدعي موقفا آخر...»^٧

٢/ تهجين اللغة :

يحيل مصطلح التهجين على معنى التوليد والإخصاب ، واللغة ظلت دوما معرضة لأشكال من اشتقاق الألفاظ ودخول مصطلحات جديدة ، وتطور دلالات ألفاظها وتراكيبها ، وقد أولى كتاب الرواية الجديدة هذا الجانب اهتماما ملاحظا ، حيث أصبحنا نصادف تعابير لغوية لا يقصد بها مجرد التواصل بين المبدع والمتلقي ، بل أصبحت أداة لتخصيص لغة المؤلف ضمن لغة الجماعة للتعبير عن خصوصيته وقيمه الفردية ، ولتبرز وعيه الخاص بهذه اللغة وتاريخها وتحولاتها . يضطلع التهجين كذلك بإبراز تعدد الأصوات ومستويات الكلام ، ومن مظاهر هذا التهجين ، قاموس الكلام المقتبس لألفاظ أجنبية ، وتعبيرات متصلة بالحياة اليومية ، والوسائط التكنولوجية .. حول هذه اللغة المهجنة التلميح إلى فوضى لغات التعبير في الحياة الواقعية لمجتمعاتنا ، بإبراز هذا التناقض المصاحب للتحولات المتسارعة في عصر العولمة ، ووسائطها الكاسحة . وتردي مستوى الوعي بين المواطنين العرب .

٣/ نقد المسكوت عنه :

أُتيح لكتاب الرواية الجديدة نوع من الحرية في نقد المسكوت عنه من مواضيع الدين والسياسة والجنس ، ولذلك نلاحظ نوعاً من النزوع المحموم لهذه المواضيع التي كان الحديث عنها في الرواية الكلاسيكية تحفه ضوابط الحياء ، أو أسوار التحريم . لقد استطاعت الكثير من الروايات أن تتغلغل إلى هذه المناطق المحرمة لتبرز التناقضات والمفارقات بين المعلن عنه ، والمسكوت عنه ، على هذا النحو يصبح الجنس موضوعاً مركزياً في كتابات الجزائرية فضيلة الفاروق ، والسياسة والدين في كتابات السوري حيدر حيدر ..

وقد حرص بعض الكتاب على إبراز الاستغلال النفعي للدين من قبل المؤسسات السياسية والاجتماعية مستغلة الترسيبات الحاصلة في لاوعي العامة . كما يحضر الدين غالباً ضمن خانة العناصر المتصلة بالكينونة والتطلع إلى كشف الحجاب عن المجهول والغامض والمستعصي عن الفهم .. كما يحضر الدين في سياق الروايات التي تتحومنى تأملياً صوفياً . في رواية العماني عبد العزيز الفارسي (تبكي الأرض ، يضحك زحل) ٢٠٠٨ ، ينتصب الدين كما يقول محمد برادة : «فزاعة تتعقب كل من سولت له نفسه أن يستمتع بالحياة ، ويقبل على مسراتها ، ذلك أن شخصية الإمام... غالباً ما يختار جوانب التقريع والوعيد وتهويل الموت وما ينتظرنا من عذاب القبر ، على نحو ما نطالع مثلاً في فصل أيها الحزن اعتصرنا ص ٢٨٣»^٨.

٤/ تذويت الكتابة :

أصبح الاحتفاء بالذات الساردة علامة بارزة في الرواية الجديدة ، واستبدل المؤلفون ضمير الغائب الذي كان يوهم بالواقعية وينشد الموضوعية، ضمير الأنا الذي يعبر عن مركزية الذات في العالم الروائي والعالم الخارجي، لإضفاء سمات ذاتية على الرواية ، من هذه الزاوية نلاحظ أن الروايات الجديدة تلجأ أكثر فأكثر إلى السيرة والتخييل الذاتي لاستحضار العالم وتمثيله فنياً ، وعندما تتناول موضوعات تعبر عن واقع المجتمع وحركة الذات فيه تلجأ الرواية الجديدة إلى تعديد الأصوات ، مما يجعل الكتابة ملتصقة بذوات

الشخص والمتكلمين داخل الرواية . ففي (رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج ١٩١٢)^٩ يختار المؤلف صوت الأنثى مايا عن طريق تذويت الكتابة الأنثوية ليشخص خصوصية الصوت الأنثوي ، ويبرز تميز النظرة الأنثوية للذات والآخر الذكر والوجود ، بحيث لما نقرأ الرواية نحس وكأن الكاتبة أنثى وليست ذكرا . إن هذا التذويت يسمح لكل شخصية داخل الرواية أن تعبر عن نفسها من خلال مقومات ذاتية تحقق الاختلاف والتمايز ، وهكذا تكتسب الرواية قدرا من الموضوعية .

٥/ المعرفة في الرواية الجديدة :

النص الروائي وعاء يحمل فكريا يعبر في محصلته عن وجهة نظر مؤلفه ومقصدية ، فهو يركز على معرفة تشكل مرتكز خلفية النص ، يلاحظ محمد برادة أن الرواية الجديدة المكتوبة خلال العقدين الاخيرين قد ارتبط مجالها المعرفي بإبراز مظاهر التناقض والعشوائيات الناجمة عن اتساع المدن والطبقية ، وتكدس سكان الريف في ضواحي المدن ، كما تطالعنا نصوص أخرى مشاهد تستحضر بؤس العيش لفئات واسعة من المهمشين الذين فقدوا الانتماء لمجتمعاتهم ، في لغاتهم نوع من القطيعة مع القيم المكرسة في مناهجهم التربوية والمبادئ الدينية ، كما تحرص الروايات الجديدة على اسماع صوت هؤلاء المهمشين ، وفئات الشباب المتمرد ، تحت وطأة شصف العيش وقهر السلطات البطريركية ، وقيمها النمطية الراضية للتغير . والرواية الجديدة وهي تبرز هذه القضايا لا تقدم إجابات وحلولا ، ولكنها تثير أسئلة تعبر عن حالة القلق والتأزم التي يعيشها إنسان هذا العصر . لذلك فإن الروايات التي واكبت سنين المحنة في الجزائر قد جعلت من قضايا الموت وعبثية الوجود هاجسا مركزيا للخلفية الفكرية لتلك النصوص .

٦/ تيار الوعي يمكن أن نضيف لهذه الملامح ، ملمحا لا يقل أهمية برز بشكل واضح في الرواية التجريبية ، وهو ما يعرف بتيار الوعي ، أو تيار الشعور Stream of (Consciousness) كما وجد في أعمال جيمس جويس ، وفرجينيا وولف ، وفيه يلتزم

الكاتب بالكشف عما يدور في نفس شخوصه بعيدا عن تقديم الحدث ، أو الحوار الملفوظ ، إنه مستوى ما قبل الكلام من الوعي ، وهو مستوى لا يخضع للمراقبة والسيطرة ، والتنظيم ، على نحو منطقي ، ومن غير تقيد بالترتيب النحوي أو المنطقي للكلام ، وذلك محاكاة لتطور الأفكار وسيلائها في الذهن دون قاعدة أو نظام معين ، والغرض من اللجوء إلى هذا النوع من السرد في الرواية هو الكشف عما سماه علماء النفس بمستويات الوعي السابقة على التعبير ، وبهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات ويظهر أن هذه المناجاة تظهر خالية من علامات الترقيم ، وأن الغرض من تسجيلها هو الإيحاء بحركة العقل المتدفقة المستمرة بكل ما تشتمل عليه من تداعي المعاني من دون نظام أو ترابط منطقي . ولابد أن نشير أن هذا المصطلح قد انتقل إلى الأدب من علم النفس ، ابتدعه عالم النفس الأمريكي ويليام جيمس (١٨٤٢ ، ١٩١٠) سنة ١٨٩٩ ، في كتابه ، أحاديث إلى المدرسين حول علم النفس .

علينا أن نشير بأن الملامح التي ذكرناها قد كان لها وجود في الرواية العربية الحديثة ، لكنها اتخذت أبعادا واضحة في الرواية الجديدة ، كما أن هناك ملامح قد تحضر في بعض التجارب وتختفي في أخرى ، لذلك كان من الضروري الإشارة إلى اختلاف التجارب الروائية وتفاوتها في تمثّل تلك الملامح .

مراجع المحاضرة :

١/ محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد . دبي الثقافية ، ط/١ ، ٢٠١١ ص ٤٨ .

ص ٥١

٢/ شكري عزيز الماضي ، أنماط الرواية العربية الجديدة ، عالم المعرفة ، ٢٠٠٨ ، ص ١٤ .

٣/ فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة ، الدار العربية للعلوم ناشرون ،بيروت لبنان، ط/١، ٢٠٠٩، ص ١١.

٤/ محمد عز الدين التازي ، لتجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد ، المجلس الأعلى للثقافة ملتقى القاهرة مصر ٢٠١٠، ص ٢ .

٥/ محمد بدوي ، الرواية الجديدة في مصر ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط/١ ، ١٩٩٣، ص ٩٠.

٦/ ينظر : واسيني الأعرج ، مملكة الفراشة ، طبعة دبي الثقافية ط/ ١، ٢٠١٣ .

٧/ روبرت همفري ، تيار الوعي في الرواية الحديثة ، تر/ محمود الربيعي ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ٢٠٠٠، ص ٢١ وبعدها .

٨/ المحاضرة الثامنة : نظرية التجريب المشرقي في : رواية (الوقائع الغربية في

اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل) لإميل حبيبي' :

يشكل أدب المقاومة في فلسطين رافدا مهما يغذي نهر الأدب العربي الحديث والمعاصر ، وضمن هذا الرافد تعددت اشكال التعبير الأدبي وكان للرواية الفلسطينية حضورها اللافت ، من خلال أعمال متميزة مثلتها اسماء مبدعة من قبيل ، غسان كنفاني وجبرا ابراهيم جبرا وسحر خليفة وأميل حبيبي ، وكان لكل أسلوبه ورؤيته في تقديم وجه المقاومة الفلسطينية روائيا .ولذلك إذا حاولنا أن نرصد ظاهرة التجريب الروائي لدى كتاب فلسطيني ، فإن لا يمكن فهم هذا التجريب من خارج الهم الفلسطيني، خاصة إذا تعلق الأمر بروائي الداخل ، الذين اختار العيش داخل فلسطين المحتلة ، وذلك سنحاول الوقوف على مظاهر هذا التجريب من خلال رواية بارزة هي رواية المتشائل.

١/ المؤلف إميل حبيبي أديب وصحافي وسياسي فلسطيني رفض مغادرة فلسطين رغم الاحتلال ولدفي حيفا في 1921 حيث ترعرع وعاش حتى عام ١٩٥٦ حين انتقل للسكن في الناصرة حيث مكث حتى وفاته. في ١٩٩٦ نشر حبيبي عمله الأول " سداسية الأيام الستة " عام 1968 وبعده تتابعت الأعمال " الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل(1974)" ، "ل kec بن ل kec(1980) " ، "إخطيه (1985) "وأخيرًا، "خرافية سرايا بنت الغول .(1991) "وقد جعلت تلك الاعمال القليلة صاحبها أحد أهم المبدعين العرب وذلك لأسلوبه الجديد والمتميز في الكتابة الأدبية.

٢/ الرواية : تتدرج الرواية في أدب الرفض والمقاومة في فلسطين ،لأن « همها الأساسي يكمن في إبراز صور من النضال الفلسطيني في وجه الاضطهاد العنصري ، والقهر الاجتماعي في فلسطين المسلوبة ، وفضح أساليب المحتل ، والكاتب يصوغ الحكاية باسقاطها على تواريخ مهمة من نضال هذه الأمة بدءا بالحملات الصليبية ، وهجوم التتار والانتداب البريطاني ، ونكبة ١٩٤٨ ، وحرب الأيام الستة ١٩٦٧ .دون مراعاة للترتيب

التاريخي . واللافت أن هذا النضال إنما يتجسد من خلال شخصية سلبية جبانة ، هي شخصية أبي النحس سعيد المتشائل ، لذلك فإن بنية المفارقة هي ما تقوم عليه معمارية الرواية ومضمونها . لذلك يقول إدوارد سعيد في كلمة له ظهرت على غلاف الطبعة الثانية من الرواية : « أما متشائل حبيبي فهي تفجر بركاني للبارودي (Parody) المحاكاة الحاضرة وللهزل المسرحي ..أبدا مدهشة ، صادقة ، غير قابلة للتنبؤ ، لا تتنازل قيد أنملة للأعراف التخيلية القياسية ، شخصيتها خليط من عناصر موجودة في الخرافة ومقامات الحريري وكافكا ودوماس ووالث ديزني ، أحداثها مزيج من الهزل السياسي التهريجي والخيال العلمي والمغامرة »^٢. أما في كتابه (مسألة فلسطين) فينظر إلى أن المتشائل رواية تتخذ شكل الرسائل ، متميزة في الأدب العربي بسخريتها وتجريبيتها واسلوبها الحيوي ، ويعتبرها إلى جانب روايات غسان كنفاني تعبيراً عن الهوية الفلسطينية .

تحتل رواية حبيبي موقعا متميزا في الرواية العربية التجريبية . تتخذ الحكاية شكل ثلاث^٣ رسائل مرسلة في أوقات متباعدة من قبل شخص يدعى سعيد يقيم مع أصحابه الفضائيين في سراديب عكا ، إلى مرسل إليه يبدو أنه سعيد نفسه ، وعبر هذا المرسل إليه الوهمي يتلقى القارئ هذه الرسائل ، بعد أن يقوم بتحرير هذه الرسائل ونشرها ، ولذلك تبتدى الرواية بعد أن ختمت لدى المرسل ، وهذا ماقرره هذه البداية : (كتب إلي سعيد أبو النحس المتشائل قال :) وإذا اعتبرنا أن المرسل إنما يبعث برسائله من سراديب عكا التي تحولت إلى مستشفى للمجانين ، فإن فعل الكتابة يتحول إلى تعبير عن الجنون ورفض للجنون في الوقت نفسه ، ولذلك فهي كتابة لا تخضع لمنطق التفكير العقلي ، ولا لأبجديات العرف الفني . ومنه يصبح الشكل الروائي والمحتوى الروائي ضربا من الانتهاك والمخالفة لأساليب الرواية الكلاسيكية والحديثة .

٣/ المفارقة أساس التجريب في الرواية :

المفارقة (Irony) ، تقوم المفارقة في معناها البسيط على وجود كم من النقيضة بين مستويين من الدلالة ، فهي كما قال جاكوبسون « تنطوي على مبدأ التضاد والتنافر والتوازي والتجاور وعدم التوقع »^٤ وقوتها في المتعة التي تولدها لدى المتلقي .وهي من ملامح الأدب قديما وحديثا ، لكنها برزت بوضوح في روايات إميل حبيبي ، وتجارب كثيرة من الرواية التجريبية العربية ، إن روايات الكاتب تعرض للقضية الفلسطينية بتشابكاتها وتعقيداتها وتناقضاتها ، فهي مسرح لمجموعة من الثنائيات المتناقضة ، النصر والهزيمة، التضحية والخيانة ، الوطن والشتاة ، الأنا والآخر ، الحرية والضرورة ، الروح والجسد ، ولذلك كانت المفارقة خصيصة حتمية في رواياته . ولهذه المفارقة في الرواية مستويات عديدة .

١/ **مفارقة العنوان** : لانكاد نقرأ عنوان الرواية حتى يواجهنا بكم هائل من المفارقة ، ليس لطوله فقط (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل) بل فيما يحيل عليه من علامات تجمع بينها بنية التضاد ، فالوقائع التي يفترض لها حدث له زمان ومكان واقعيين ، تصبح غريبة فيكون اجتماع للممكن بجوار المستحيل أو البعيد ، وسعيد جمع النقيضين في اسمه السعادة والشقاء ، وهذا ماتحيل عليه لفظة المتشائل المنحوتة من كلمتين متضادتين (المتشائم والمتفائل) فالعنوان طويل وغريب ورامز يوحي بالعالم الروائي الحافل بالاضطراب والتناقض ،

٢/ **مفارقة السرد المهجن** : مفارقة البناء الروائي : لا تعتمد الرواية على حدث مركزي تتفرع عنه أحداث ثانوية ، أو تعتمد بناء تقليديا فيه بداية وذروة ونهاية ، فهي تتكون من ٢٠٩ صفحات من الحجم المتوسط ، مقسمة إلى ثلاثة أقسام ، سمى الكاتب كل قسم كتابا وجعل له عنوانا (يعاد ، باقية ، يعاد الثانية) وكل كتاب يضم مشاهد ، الاول ٢٠ مشهدا ، والثاني ١٣ مشهدا ، والثالث ١٠ مشاهد . وليس بينها ترابط ، فلا يدفع أولها ثانيها ، مما يحيل على عالم روائي يكتنفه الغموض والفوضى واللاتحديد . تستلهم الرواية عناصر

بنائية متنوعة فيها حظ من فن السيرة والمقامة والتاريخ والملحمة ، وتجاور هذه الاشكال لايسلوب الرواية هويتها . بل نلاحظ الكاتب يجمع بين خصائص قصصية قديمة بجوار تقنيات حديثة كأسلوب التداعي الحر وتيار الوعي والتذكر .

في الكتاب الأول (يعاد) تحضر ألفاظ غريبة ، وهوامش لشرح بعض الألفاظ مما يعيدنا لأسلوب فن المقامة باعتباره فنا شعبي المحتوى ارستقراطي الأسلوب ، لكن هذه الظاهرة تختفي في القسم الثاني مما ينفي على النص صفة المقامة . والرواية تتبع سيرة سعيد ، مما يجعلها قريبة من فن السيرة ، لكنها ليست سيرة لسبب بسيط هو أن السير إنما تعنى بحياة العظماء ، بينما سعيد شخصية سلبية جبانة بلهاء. بالشكل الذي لاينسجم مع فن السيرة . وتقرب الرواية من فن الملحمة في عرضها للبطولات ، بتصوير مشاهد النضال ، عبر تنوع الأمكنة والقفز على الأزمنة واستخدام ضمير الغائب . لكنها تختلف عن الملحمة في كون البطولة يقودها بطل يحقق الانتصارات لأمته ، لكن سعيد يعترف بجبنه فيقول : « إنني أدرك حظتي ، وإنني لست زعيما ، فيحس بي الزعماء، ولكن يامحترم أنا هو النذل »^٦ . وتحضر الوقائع التاريخية في الرواية بشكل يذكرنا بالرواية التاريخية ، لكن غياب التحقيق وامتزاج الوقائع بالفكاهة والسخرية ، واتخاذ الحاضر بؤرة الرواية يجعلها مفارقة للرواية التاريخية .

٣/ مفارقة الأحداث : تزخر الرواية بأحداث كثيرة منها السياسي ومنها الاجتماعي منها الفردي ومنها الجماعي ، عبر مساحة زمكانية واسعة ممتدة ، لكنها لاتأتي متتابعة متسلسلة زمانيا ، بل تعرضها الرواية علىشكل ومضات متناثرة بانسيابية مقصودة ، إذ ينمو الحدث بشكل متعرج ، يقطعه التذكر وتيار الوعي ، والمقابلة ، والتذكر داخل التذكر ، مما يوحي إلى تفكك البناء الروائي. فالروائي إذ يقف إزاء أحداث معاصرة ، ويقارن بها أحداث وبطولات ماضية ، إنما يحاول تأكيد قدرة شعبه على المقاومة من جهة ، وشحن وجدانه بروح التحدي . كما تأخذ هذه المقارنات أحنا صفة التبرير مثل هذا المقطع من حديث المعلم

لتلميذه سعيد: « خذ لك عكا مثلاً ، فحين افتتحها الصليبيون في سنة ١٠٤١م ، بعد حصار دام ثلاثة أسابيع ذبحوا أهلها ونهبوا أموالهم ، وبقيت في أيديهم ٨٣ عاماً ، حتى حررها صلاح الدين بعد موقعة حطين .. »^٧ ولاتقدم الرواية الأحداث بموضوعية محايدة ، بل إن هذه المقارنات وسيلة لتقديم رؤية عميقة للحاضر على ضوء الماضي .

٤/ مفارقة الشخصية : سعيد أبو النحس هو الشخصية المحورية في الرواية ، وهو شخصية مفارقة ، لسلبيته يقدم خدمات للمحتل دون أن يعي ، لكنه ينجب (ولاء) الفدائي ، (الرماد يولد النار) ، ويلتقي سعيد الملك ، لبدأ حياة التبعية للرجل الكبير (الملك) . ورغم تبعيته لا ينجو من اضطهاد المحتل ، ليبدأ حياة سلبية (لايهش ولايبش) في القسم الثاني . لكنه يختفي مع رجل الفضاء ، عندما يتحول ولاء للمقاومة ، في حين صمود الملك (سعيد) لتعلن الرواية أن في اختفائه اختفاء للعدمية (حين تمضي هذه الغيمة تشرق الشمس)

٥/ مفارقة الأساليب السردية الحديثة ، تتوسل الرواية بأساليب سردية كثيرة ، تصل إلى حدود الرمز والمفارقة الساخرة ، والتذكر ، والاسترجاع وتيار الوعي ، فمن خلال تيار الوعي يتجسد في الرواية التوتر الحاد الناتج عن التضاد بين الواقع الخارجي وما يجول في أعماق النفس من رؤية مخالفة للذات والآخر والواقع والأشياء ، ويأتي هذا التيار ممزوجاً بالحوار والرمز مثل هذا المقطع عندما يلتقي سعيد في السجن بسعيد الملك :

قلت أهلاً ، فخرجت آها ، فسمعت صاحب الجسم الملتف بعباءة الملوك الأرجوانية يهمس ... ماشأنك يا أخي ؟

قلت هل هذه هي الزنزانة ؟ / قال أول مرة . / قلت هناك غرفة بلا نوافذ ،

قال وهناك أمل بلا جدران . / قلت وأنت ؟ / قال : فدائي ولاجئ وأنت؟

فتحيرت من هويتي ، كيف أنتسب أمام هذا الجلال المسجي الذي حين يتكلم يئن ، ويتكلم حتى لا يئن

. هل أقول له إني كبش ومقيم ؟ أم أقول له دخلت بلاطكم . فسترت عورتني بأئين طويل ... فتحامل

على نفسه فإذا هو منتصب أمامي بقامته الفارعة ، حتى رأيته يحني رأسه كي لا يصطدم بالسقف ، أو

كي ينظر إلي . وصاح كف يارجل .

وقلت في نفسي ،هاقد أصبحت رجلا بعد أن ركلتني أرجل الحراس ، وكان ظاهر الشباب لم تزده عباءته الأرجوانية إلا شبابا

مالك يا أخي ؟

لو كنا التقينا في الخارج هل يناديني بيا أخي ؟ وشيئ في عينيه أعادني عشرين عاما إلى وراء إلى ملاعب الصبا ومدارج شارع الجبل ، وفي ندائه مالك يا أخي سمعت نداء يعاد القديمة ، و العسكر يلقونها في سيارة الترحيل : هذه بلدي ، داري ، وهذا زوجي فاعولت كالأطفال.

اصبر ياواليدي .

لم أتوقف عن البكاء ، إلا أنه كان اعتزازا وامتنانا ، بكاء الجندي يمنحه قائده وسام الشجاعة . تشجع ياواليدي . دوسي أيتها الأحذية الضخمة على صدري ،أخنقي أنفاسي أيتها الغرفة السوداء أطبقي على جسدي العاجز فلولاكم لما اجتمعنا من جديد ... الحراس الغلاظ لوكانوا يعلمون ... هم حرس الشرف في بلاط الملك ، والغرفة السوداء هي البهو المفضي إلى قاعة العرش ، أصبحت أخاه أصبحت والده فأعيدوا ابتسامتكم إلى قوالبها أيها العسكر.^٨ .

٦/ مفارقة اللغة والأسلوب الساخر : يهيمن الاسلوب الساخر على الرواية من أولها إلى آخرها اسلوب ينطوي على مفارقات لغوية ولفظية ساخرة كثيرة ، ومن خلالها تدمج المأساة بالملهاة ، فالنسيج اللغوي مرصع بالألفاظ المنحوتة والمهجورة والغريبة ، فعلى مستوى الشخصيات ، تضطلع هذه الاسماء سعيد أبو النحس ، ولاء، سعيد الملك ، باقية فتحي، بدلالات محورية في محتوى الرواية ومقصديتها ، ويعتمد على المبالغات المدهشة والمفارقات المضحكة ، وينوع في مستويات التعبير ما بين العبارة الرصينة ، في حين يأتي بعبارات محكية (يخبرنا سعيد أبو النحس أن أخاه تقطع أربا إربا ...مليح أن صار هكذا وما صارغير شكل ..)^٩

٧/ التناص في الرواية : تتميز الرواية كذلك باشتغالها الواضح على العنصر الحواري من خلال حضور جلي لظلال رواية كانديد لفولتير ، يقول ماهر جرار : (وسوف أمثل على هذه الحوارية بمقطع كاشف في حكاية حبيبي ، اعتبره لحظة تناص متميزة ، ففي بداية الرسالة الثانية (التي اختار لها عنوان باقية) يبدو تورط المؤلف الضمني المرسل الفضائي

واضحاً والمروي له الضمني المرسل إليه ، يقول المرسل الفضائي : تذكرت ما أتاني من تقول أصحاب صاحبك على مانشره من رسالتك الأولى إليه وقولهم ، أحتفز الأستاذ ليشب فوق دون كانديد إلى الوراثة مثني عام !) من الواضح أن أصحاب صاحبه هم نقاد دولة الاحتلال ، كما يتضح من جواب سعيد ، وهذه الإشارة تفتح المجال لرصد هذه الحوارية في الرواية . إذ يرد فيها ذكر لكانديد فولتير ولألدورادو ، مما يضعنا النص في صورة واضحة للحوارية التناسلية بين الروايتين: «لم هذه الحياة التي لم تتبدل منذ ذلك الحين ، سوى أن ألدورادو قد ظهرت فعلاً على هذا الكوكب ؟» . ترمز ألدورادو في رواية فولتير (كانديد) المتفائل ، للحياة الناعمة في ظل السلام والوفرة ، في الوجه المفارق للواقع القاسي ، وللأمل الآتي إنها البيوتوبيا أو المدينة الفاضلة . كما توهمتها تفاؤلية القرن الثامن عشر في أوروبا ، بيد أن المتشائل يرمز هنا بمفارقة كاريكاتورية رائعة إلى (إسرائيل) ... بإعطاء أمثلة واقعية مأخوذة من التاريخ القريب لهذا الكيان ومن الواقع المعيش توازي حوادث جرت في رواية كانديد ، وكلها تظهر عنف الدولة وأجهزتها وقمعها المواطنين الفلسطينيين .. ص ١٢٧ ، إننا إزاء صورة للتناص الحوارية ، إميل حبيبي يعيد قراءة كانديد ، أحد النصوص المفاتيح في عصر النهضة ، بلغة هجائية عمد فولتير إلى نقض المذهب التفاؤلي ، فتناول ويلات الحرب والاستعمار والعبودية والتعصب ، إن رغبة كانديد الساذج في تحقيق الانسجام والعدل يحول دونها تحكم الشر ، وبحث كانديد عن الأخوة والعدالة يصطدم بجدار السلطة ومؤسساتها ، فتفاؤل عصر النهضة رديف للتشاؤم .. يقول الفضائي لسعيد مستهجنًا مقارنة النقاد الإسرائيليين بين حكايته وكنديد ، كنديد متفائل أما أنت فمتشائل ؟ .. يمكننا أن نقرأ الفصل الثاني إذن على أنه نص كرنفالي ، يضمن قصة كانديد ، باعتباره نصاً سابقاً ، وتلتقي فيه أصوات المؤلف والراوي والمروي له والمتلقي مع أصوات أناس حقيقيين من أصوات المستعمرين ، وأصوات المستعمرين ، مع أصوات تاريخية وأخرى تخيلية ، مما يجعل للحظة أبعاداً سياسية واجتماعية ، ولنا أن نلاحظ هذا التداخل النصي بين هجائية فولتير الساخرة وهجائية إميل حبيبي الساخرة للغة الخطاب الأيديولوجي المتحيز الذي يختاره المحتل

لتبرير جرائمه، في هذا المقطع من الرواية: « ألم يعزّ بنغلوس نساء الأبار على ما فعله عسكر البلغار من اغتصاب وبقر بطون ، ومن قطع رؤوس ومن هدم قصور بقوله « غير أنه انتقم لنا ، فقد أصاب الأبار ، بمثل ذلك السوء بارونية مجاورة يملكها سنيور بلغاري ؟ » فبمثل هذه التعزية تعزينا نحن ، بعد مائتي عام ، وذلك في أيلول من عام ١٩٧٢ يوم أن قتل رياضينا في ميونيخ ، ألم ينتقم لنا طيراننا الحربي بقتل النساء والأطفال ، المبتدئين في رياضة الحياة في مخيمات اللاجئين في سوويا ولبنان فتعزينا ؟ وفي اليوم التاسع والعشرين من الشهر الذي جاء بعد أيلول ، في أكتوبر الخلسة ، ولما عادت طائراتنا أصابت من ضرب مخيمات اللاجئين في سوريا ضربا موفقا ، ألم يجتمع الوزير بنغلوس بأرامل رياضينا المغدورين ، ويعزيهم بأن طائراتنا أصابت الهدف إصابات محكمة وفعلت فعلا عظيما . »^{١١}

هذه الكرنفالية التي هي مكون أصيل من مكونات الحوارية على رأي باختين بها يتم قلب المواضعات الاجتماعية فتغدو الحوارية خطابا معارضا والمشارك في الكرنفال مثل سعيد ممثل متورط رغم سلبيته يحاول نقض الخطاب الرسمي ، بما يعرف في فضاء النقد الحدائي بأدب الهامش ، باعتباره أدبا تنتجه أقلية ضمن لغة سائدة ، وتبرز فيه نسبة عالية من الهامشية والتفكيك للخطاب المسيطر ، والخاصية الثانية للأدب الهامشي تتمثل في أنه أدب سياسي بامتياز ، أما الخاصية الثالثة ، فهي أنه يتخذ بعدا جماعيا يحاكي ضمير الجماعة وتطلعاتها ، فهو يحض على الثورة رغم الشك والشعور بالعجز الذي يحيق بالجماعة . . فصول ص ١٢٨ . إن أميل حبيبي يمثل صوت الفلسطينيين الذين يعانون المنفى داخل وطنهم المسلوب ، إنه صوت الأقلية المهمشة لنقض المشروع الاستطاني الصهيوني .

لقد حاول أميل حبيبي أن يضع يده على مأساة الجماهير في فلسطين المثقلة بالجراح والنكبات ، عبر أكثر من نصف قرن، لذلك ينظر إدوارد سعيد إلى أن هذه الرواية التي تتخذ شكل الرسائل المتميزة بسخريتها ، وتجريبيتها ، وأسلوبها الحيوي ، تعبر إلى جانب روايات غسان كنفاني عن الهوية الفلسطينية في مواجهة الاغتصاب ، والعسف الاسرائيليين

، تعبيرا يتميز بقوة لم يستطع أي خطاب سياسي أن يضاهيه ، فصول ص ١٢٨ . هذه المادة الغنية لا يستطيع أن يتحملها أي شكل روائي مألوف ، لذا كان لابد من شكل جديد يستطيع استعاب هذا الزخم الحافل بالمتناقضات . وحتى لا يصدم القارئ بالهزائم المتتالية لجأ إلى هذا الأسلوب الساخر القائم على المفارقة ، حتى يستعيد هذا الجيل القدرة على القيام وإحداث التوازن ، لأن المفارقة كما قال أ ر تومسن : « لا تكون مفارقة إلا عندما يكون أثرها مزيجا من الألم والتسلية ».^{١٢}

مراجع المحاضرة

- ١/ إميل حبيبي ، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل ، دار ابن خلدون بيروت ، ط/٢، ١٩٨٩.
- ٢:/ ماهر جرار ، المتشائل لأميل حبيبي ، الأدب الهامشي ينتزع جغرافيته ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مج/ ١٧، ع/١، صيف ١٩٩٨ ، ص ١٢٧ .
- ٣/ شكري عزيز الماضي ، أنماط الرواية العربية الجديدة ، عالم المعرفة ، ٢٠٠٨ ، ص ١٤ .
- ٤/ فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة ، الدار العربية للعلوم ناشرون ،بيروت لبنان، ط/١، ٢٠٠٩، ص ١١.
- ٥/ محمد بدوي ، الرواية الجديدة في مصر ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط/١ ، ١٩٩٣، ص ٩٠.
- ٦:/ ماهر جرار ، المتشائل لأميل حبيبي ، الأدب الهامشي ينتزع جغرافيته ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مج/ ١٧، ع/١، صيف ١٩٩٨ ، ص ١٢٥ .
- ٧/ الرواية . ص ١٣
- ٨/ الرواية ، ص ١٧١ .
- ٩/ الرواية
- ١٠/ ماهر جرار ، نفسه ، ص ١٢٧ .
- ١١/ الرواية ، ص ٩٥ .

٩/ المحاضرة التاسعة : فضاء التجريب في الرواية المغربية

حرص الروائيون الجزائريون في مرحلة البدايات على تجسيد فكرة الالتزام في الأدب ، التزام فني تمثل في حرص المؤلف على مراعاة معايير الكتابة الروائية ، من وضوح في الفكرة ، وتسطيق الشخصيات ، وبناء منطقي للحدث الروائي ، وخطية في الزمن وتحديد واقعي للزمان والمكان ؛ والالتزام فكري إيديولوجي هو اتخاذ الفن خادماً للمجتمع والإيديولوجيا ، فكانت الرواية عموماً تعبيراً على طموحات الطبقة الحاكمة ؛ فشغلت الثورة ، ومظاهر الإصلاح الاجتماعي والاقتصادي والسياسي وعي جل الكتاب ، وهو الأمر الذي نلاحظه واضحاً في ربح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة ، والزلازل للطاهر وطار وطيور في الظهيرة لمرزاق بقطاش . « حيث تراوحت الموضوعات بين ثيمة الثورة وتمجيد الاشتراكية، لأن المجتمع ما يزال يعيش أجواء الثورة إضافة إلى ظهور اختيارات عديدة كالثورة الزراعية والتسيير الاشتراكي للمؤسسات والنضال الثوري والوطني كالتأميمات وغيرها. ».. ولكن ومنذ مطلع الثمانينات ، بدأ الروائي الجزائري يبحث عن الشكل الروائي الجديد الذي يحقق له الأصالة والتميز والتجديد ، وبدأ يخوض أرض التجريب الروائي بخطى واثقة جريئة ، فظهرت نصوص روائية جديدة ، متمردة في مضامينها وأشكال السرد التي انتهجتها عن الرواية الكلاسيكية . ولما كانت محاولة الإحاطة بكل التجارب الجزائرية أمراً بعيد المنال اخترنا أن نمثل ببعض التجارب التي لمسنا فيها هذه الرغبة في التجريب :

١/ من صور التجريب عند الطاهر وطار : الطاهر وطار روائي جزائري ولد بسوق أهراس التحق بمدرسة جمعية العلماء المسلمين الجزائريين عام ١٩٥٠ ثم معهد الإمام عبد الحميد بن باديس بقسنطينة عام ١٩٥٢. ثم جامع الزيتونة بتونس ، شغل وظائف عديدة ، كالصحافة ، والإذاعة الجزائرية ، أسس جمعية الجاحظية ، سنة ١٩٨٩ ، توفي سنة ٢٠١٠. ألف وطار في الرواية والمسرح والقصة القصيرة ، ومن رواياته ، اللاز ، الزلازل

عرس بغل ، الحوات والقصر، والعشق والموت في الزمن الحراشي ، الشمعة والدهاليز ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، قصيدة في التذلل .

من صور التجريب عند الطاهر وطار :

أنجز الباحث : ربيع زكور أطروحة دكتوراه بعنوان التجريب عند الطاهر وطار ؛ خلص فيها إلى ثلاثة ملامح كبرى للتجريب عند وطار، هي ١/ الأسطورة ، ٢/ الصوفية ، ٣/ الموروث السردى .

في مستوى الأسطورة توصل إباحث إلى أنها حضرت في روايته من خلال أربعة مستويات : هي أولا /اللغة الأسطورية ، وقد مثل لها الباحث بروايات عديدة ، هي اللاز ، العشق والموت في الزمن الحراشي ، الحوات والقصر ، الشمعة والدهاليز ، نجد الكاتب في اللاز يحاول أن يستخدم تلك اللغة الأسطورية التي ترفع الشخصية (اللاز) إلى صورة الأسطورة يقول الكاتب : « بعضهم قال إن اللاز لا يموت ولا يفنى ولا يكذب ، وبعضهم قال إن كل شعرة من شعراته مباركة، وبعضهم قال بأنه خرج سيدي عبد القادر على أمه مريانة في الليل أيقظها ثم أمرها بالنوم . فعل ذلك ثلاث مرات ، ثم هتف فيها : أنت أُمي وأم جميع الأولياء الصالحين .لم يطل الوقت حتى ولدته .»^٢ وفي الرواية الحوات والقصر ، يستثمر الكاتب تلك اللغة ليضيف على عمله هالة من التشويق ، والإثارة فيقول واصفا علي الحوات في قريته قرية التحفظ وقد قصد الواد ليصطاد السمكة السحرية العجيبة : « رآها انحدرت مع الشلال تفج الوادي ، وعندما بلغته وثبت عدة وثبات جميلة وغاصت ، كانت مزيجا من الألوان ، حمراء وصفراء وفضية إنها سمكة تزن سبعين رطلا ، لم ير أحد مثلها في الوادي منذ جرة الماء فيه »^٣ . لقد استطاع الطاهر وطار من خلال هذه اللغة الاسطورية ، أن يخلص الرواية الجزائرية في نماذج كثيرة من الجمود الذي يكتنف لغة الواقع والإيديولوجيا ، وتلك خطوة جادة في مضمار لغة السرد في الرواية الجزائرية الجديدة .

٢/الشخصية الأسطورية :

عاد وطار في رواية تجربة في العشق إلى الميتولوجيا اليونانية ، واستحضر منها أسطورتى بروميثيوس ، وسيزيف ، ليعيد بناء الشخصية القصصية العاشقة حد الجنون بناء أسطوريا يرى في المغامرة والتحمل الطريق الميثالي لتجربة العشق ، أما في رواية الحوات والقصر ، فجعل علي الحوات شخصية عجيبة لا يمكن أن توجد إلى في الأساطير ؛ يبدو علي الحوات بطلا مثاليا ، ليس فيه من السوء ما في قريته يسعى إلى خير الناس ، يوزع صيده على الناس بلا ثمن : « لقد أكلنا جميعا من سمك علي الحوات هذا ما يقوله كل من يتحدث عنه »^٤ . لقد منح الكاتب لهذه الشخصية قوا خارقة ، إذ بإمكانها أن تتحاور مع الأسماك ، كما أن قوة غيبية تحول دون وصول الأشرار إليه : « وقيل عندما أرادت وحدات الشر في القرية التعرض له ظهرت قوة خفية صدتهم عن الهجوم عليه ، وما إن حاولت عجز شمطاء إغلاق الطريق عليه ... عندما اقترب منها نفخ فالتهمتها نار زرقاء ... »^٥ لكن هذه الشخصية لا تجد من يدافع عنها أمام الظلم والاستبداد ، ليكون مصيرها ، قطع الأطراف ثم قطع اللسان ، وكأن الكاتب من خلال الشخصية الأسطورية إنما يحرص على تجنب المواجهة مع السلطة .

٣/ **المكان الأسطوري** : افسح وطار في عدد من الرويات أمكنة أسطورية تتحرك فيها الشخصيات ، وذلك مظهر للتجريب ، حين يغادر الكاتب العوالم الواقعية ، ويصنع فضاءات بعيدة عن الواقع للأسطورة والخيال يد قوية في تشكيلها ، في رواية الحوات والقصر ، يضعنا الكاتب في أمكنة غريبة سواء في القرى السبع التي اجتازها الحوات قبل الوصول إلى القصر أو في القصر ذاته الذي يذكرنا بعالم الخرافة ، وقصص الزمن الغابر ، حيث لا قوة إلا قوة السلطان . وفي الشمعة والدهليز ، يلجأ الكاتب إلى الضريح ، وإلى الدهليز ، وقسنطينة التي تحضر في الرواية ، تحضر من خلال جسورها المعلقة وما ترتبط بها من خرافات وأساطير . وفي رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، يجد الكاتب في المقام المعزول في الصحراء إنه المقام الزكي والقصر المقدس الذي يليق بالمختلي المتعبد ؛ مما يؤهله للارتقاء في مدارج السالكين حتى يبلغ الطابق السابع ، اسمى الطوابق وأقدسها ، تتحول الرواية من حلال المكان إلى رحلة غيبية ، تخوض عوالم أسطورية تنزع عن الرواية حلتها الواقعية .

٤/ الزمن الأسطوري : ما يميز الزمن الأسطوري في رواية الشمعة والدهليز والولي الطاهر ، عدم خضوعه للخطية ولذلك تداخل الأزمنة الماضي والحاضر والمستقبل متداخلة ، بشكل يؤدي إلى تشويش الذهن ، وتقديم عالم خيالي تخفي فيه الأزمنة الطبيعة ، كما نجده ، يوظف تقنيات الرواية الجديدة ، باستخدامه تقنيات ، الإبطاء ، والتسريع ، الوقفة ، والاسترجاع والاستشراف ، إن إفراغ الزمن من خطيته هو دفع للقارئ لليقظة والحذر وهو يتلقى النص محفوفاً بالمطبات السردية مما يجعل عملية القراءة جهداً مليئاً بالعناء.

ثانيا : الصوفية : شغلت الصوفية عددا من الروائيين العرب في العصر الحديث ، مثل جمال الغيطاني في روايته رسالة في الصبابة ، وحسن علوان في روايته موت صغير ، وتمثل الرواية الصوفية من أشكال التجريب في الرواية العربية ، وقد حضرت الصوفية في عدد من روايات وطار أبرزها ، الحوات والقصر ، من خلال قرية التصوف التي ظن أهلها في شخصية علي مثالا للمتصوف الجدير بأن يجعلوه واليا عليهم . كما تهيمن النزعة الصوفية في رواية الولي الطاهر يعود... فبطل الرواية شخصية صوفية ، .في مثل هذه النماذج تكثر اللغة الصوفية ومعجمها ومصطلحاتها ودلالاتها ، كالكرامات والأولياء ، والحلول والاتحاد والمحبة والزهد ، والداء ، والحضرة الصوفية ، والغيبة والصرع ، والخلة ، والقطب ، مما يفتح للرواية فضاءات جديدة للتأويل خاصة وأن المؤلف قد كتب تلك الأعمال في سياقات تاريخية وسياسية معقدة لم تكن تسبب الرحة والهدوء للمثقف العربي .

ثالثا : الموروث السردى : شكل الموروث السردى العربى مادة ملهمة غنية للطاهر وطار ، انعكست في جملة من رواياته : وقد قسم الباحث أشكال التراث عند الطاهر وطار إلى أربعة أشكال هي التراث الدينى ، التراث الشعبى ، التراث الأدبى ، التراث التاريخى . إن حرص المؤلف على استثمار هذه الإشكال ، وظيفته الأولى إعلان التواصل بين الأجيال ، والتأكيد على أن فهم الحاضر مرهون في نافذة من نوافذه بفهم الماضي ، كما الروائى الجزائرى قد أدرك أن من وظائف الرواية ، تقديم كم محترم من المعرفة للقارئ ، في هذا السياق تأتي

التناصات القرآنية خاصة والدينية عامة لتقدم وجهة نظر مهمة في تشكيل عالم الحكاية الفكري ، لقد أدرك الكاتب حجم المساحة التي يشغلها التراث الديني في عقل المجتمع الجزائري ، فراح يستنطق النصوص الدينية ويتناص معها ، مما يكشف ن ثقافة دينية أصيلة لدى الكاتب .لذلك جاءت جل رواياته غنية بالنماذج الدينية .وما قلناه عن النصوص الدينية يمكن قوله ولكن بدرجة أقل عن النصوص الشعبية والأدبية والتاريخية .

التجريب في رواية خويا دحمان : لمرزاق بقطاش ،:

وُلد مرزاق بقطاش في الجزائر العاصمة عام ١٩٤٥.اشتغل بالصحافة . وعمل أيضًا في وكالة الأنباء الجزائرية، كان عضوًا في المجلس الأعلى للغة العربية، وعضوًا في المجلس الأعلى للتربية، تعرض بقطاش لمحاولة اغتيال سنة ١٩٩٣.كتب بقطاش الكثير من الروايات والقصص باللغتين العربية أو الفرنسية، من رواياته : طيور الظهيرة ، جراد البحر ، عزوزالكابران ، خويا دحمان ، بقايا قرصان ، يحدث ما لا يحدث ، دم الغزال .توفي مرزاق بقطاش سنة ٢٠٢١ .

- مظاهر التجريب في الرواية :

١/ من رواية الحدث إلى رواية الشخصية : (هدم الحكاية)

في رواية خوية دحمان، تتضاءل معالم الفن الروائي ، وتكاد تغيب مقولة نقاوة الجنس ، حينما نجد السارد ، يختار ضمير الخطاب ليحكي سيرة بمنصور الراوي العليم (إيه يا خويا دحمان) ليجد القارئ نفسه أمام أسلوب التحقيق البوليسي ، وقد استطاع المحقق أن يجمع معلومات كثيرة ودقيقة أمام المدعى عليه ، من أجل الوصول به إلى لحظة الإقرار .في الرواية تغيب معالم الرواية ، فلاوجود لخطية الزمن ولا وجود لتسلسل الحكاية ولا وجود للحوار . كل ما في الرواية عبارة عن مناجاة طويلة ، استغرق الزمن الواقعي لها ليلة ويوما بدأت بوصول رسالة الابن العائد من الغربة وفيها أمر اقض مضجع الراوي وحير عقله

وانتهت بوصول الابن . ولكن داخل هذا الزمن الواقعي ، يستحضر الراوي زمنا نفسيا روائيا يستغرق ثلاثا و ستين عاما ، عن طريق الاسترجاع . كان القارئ في الصفحة الأولى ينتظر قصة الولد العائد ، قصة المستقبل ، لكنه وجد قصة الماضي ماضي الأب المتقل بأحمال السنين .

٢/ **تداخل التاريخي والوجودي في الرواية :** التاريخ والوجود تيمتان بارزتان في الرواية العربية الجديدة ، إن قلق المثقف العربي ، في زمن يمور بالمتغيرات ، هو الذي حبيب إليه سؤال الماضي فراح يحفر في صفحاته الغابرة لعله يجد إجابات لأسئلة واقعه ، وهو الذي حبيب إليه أيضا سؤال الوجود فراح ينقب عن ماهيته . والقارئ لرواية خويا دحمان لاشك سيلتبس عليه الأمر هل الرواية رواية تاريخية ، أم وجودية ؟ إن استحضار الرواية لمحطات حاسمة من تاريخ الجزائر^٧ يجعلها من نوع الروايات التاريخية : إن تاريخ ١٤ جوان ١٩٣٠ يقول عنه الروائي . : « الرئيس الفرنسي " جاستون دوميرغ " قد جاء من باريس في موكب من الأبهة والعظمة، وزراء عظام وضباط كبار وخيالة من الصبايحية وقياد وباشغوات من جهة ، وشعب جائع يتقوت على عظمه ، من جهة أخرى .»^٨ كما حضرتاريخ ثامن ماي ١٩٤٥ ، واندلاع الثورة واستقلال الجزائر . كل هذه الأحداث وغيرها تجعل الرواية من حيث الطرح الفكري من نوع الرواية التاريخية. لكن اشتغال النص على القلق والهذيان وتشظي الزمن . يجعلها فنيا ذات منحى وجودي ظاهر . لقد وصلت رسالة إلى السارد من ابنه في المهجر . لكن أمرا فيها شغله وأقضى مضجعه و هو عبارة ستاتي معي ، يقول الكاتب على لسان السارد : « . قرأتها مرات ومرات . واختليت بنفسك على متن زورقك في المرسى لكي تفهم ما جاء فيها ، بل ولكي تكتشف ما وراء سطورها . والحقيقة هي أنك توهمت أشياء كثيرة ... لا تخف ، يا خويا دحمان ، فهو والله لن يجيئ بها من بلاد الغربة ... لا تخف .. ، لن تكون معه لا فرنسية ولا أنجليزية ولا إيطالية »^٩ .

إن حيرة السارد في سرّ الرسالة هي حيرة ظاهرة لحيرة أعمق و هي سؤال الوجود ، الذي حرّك في الذات سؤال القلق وفعل الهذيان ، ليتحوّل العمل الروائي كلّهُ إلى سلسلة من الأسئلة التي لاتنتهي راح يجيب عنها السارد من خلال تيار الوعي والمونولوج و الاسترجاع لمسيرة حياته ، منذ الولادة إلى لحظة انتظار عودة ولده الوحيد من المهجر ؛ الزمن الحقيقي يوم واحد داخل بيت قديم في العاصمة، تفتح نافذته على البحر والميناء ؛ لا تشاركه شقته إلا أخته حميدة ، التي تقطع بين الفينة والأخرى هذيانه لترجعه إلى الزمن الحقيقي . لكن الزمن المتخيل هو أكثر من ثلاثة و ستين عاما هي عمر السارد . يستحضره عن طريق الاسترجاع . إن تثمين السارد لفكرة الحرية الفردية ، والتمرد على قيم الجماعة ، مثل الاختيال في لعبة القمار للحصول على المال واقتناء القارب ، وذكرى الوالد الذي أهمل العائلة واختار الأبحار من دون رجوع ؛ وكون الرواية تستحضر فترة من تاريخ الانسانية بعد الحربين العالميتين وما صاحبهما من عالم مأزوم ، كل هذه العناصر وغيرها تتيح لنا أن ننظر إلى هذه المدونة السردية على أنها نموذج لفن الرواية الوجودية عند مرزاق بقطاش .

٣/ تيار الوعي في الرواية : ويطلق عليه عبد المالك مرتاض المناجاة ، وهو من أبرز خصائص الرواية الجديدة ، حيث يتيح هذا الأسلوب حرية تدفق الأفكار والذكريات والوساوس والأحلام داخل ذهن الشخصية العالم الذي لا يظهر للناس من وعي الشخصية يخرجها المؤلف وكأنه حديث يجريه تجريه الشخصية داخل الذهن ، لقد بدا هذا التيار من خلال الهذيان الذي لم يفارق الشخصية طيلة الرواية هذيان عاد به نحو الماضي مسافة ٦٣ سنة هذيان رأت فيه الأخت الوحيدة جنونا خالط ذهن الأخ .

٤/ فضاء البحر : لم يحض فضاء البحر بحضور كبير في الرواية العربية رغم الشهرة الكبيرة التي بلغتها رواية العجوز والبحر لهيمنغواي ، وإذا كان حنا مينا الروائي السوري أفضل روائي عربي كرس اعماله لفضاء البحر ، فإن مرزاق بقطاش هو أكثر الروائيين الجزائريين اشتغالا عليه . في الرواية تحولات في دلالة البحر في البداية بدا معادلا للبعد الرومانسي ،

حين تحن إليه الشخصية بحثا عن السكون والتأمل وقد تقدم به العمر ، لكنه يقترب بالتاريخ ، فيصبح متهما حين كان البوابة لدخول المحتلين إلى الجزائر سنة ١٨٣٠ ، عبر سيدي افرج ، لكنه يلبس ثوب الثورة حين يحفظ سر الرواي وقد عبر عبره إلى وهران بقاربه لنقل الأسلحة ، وإخفائها في مياهه اسفل القارب .. ولم يكتف الكاتب بهذه الدلالة بل جعله معادلا لحرية الوجود والمغامرة والتمرد.

هذه بعض الملامح للتجريب في الرواية المغاربية ، رأينا أن نكتفي بها ، مع العلم أن هذا الفضاء واسع جدا بسعة التجارب الروائية المغاربية واختلافها وكثرتها ، علينا أن نذكر تجربة واسيني لعرج الغنية ، والكتابة النسائية الجزائرية ، والكتابة في تونس والمغرب وموريطانيا ، مساحة واسعة جدا ، لا يسعها الوقت ولا الجهد .

مراجع المحاضرة :

١ / واسيني الأعرج، انتاجات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، دط، ١٩٨٦، ص٩٧.

٢/ ربيع زكور، التجريب عند الطاهر وطار ، أطروحة دكتوراه ، جامعة الحاج لخضر باتنة ، ٢٠٢١، مخطوط ، ص٣١، نقلا عن واسيني لعرج ، ، انتاجات الرواية العربية في الجزائر

٣/ ربيع زكور ، المرجع نفسه ، ص٩٨.

٤/ نفسه ، ١٠٤.

٥/ نفسه ، ص ١٢٩.

٦ / نفسه ، ص١٣٠.

٧/ إنظر : جمال غلاب،قراءة نقدية في رواية (خويا دحمان) للروائي مرزاق بقطاش ، موقع ديوان العرب الايليكتروني ، ٢٢فبراير ٢٠٠٨.

٨/ مرزاق بقطاش ، خويا دحمان (براري الموت) ، دار الفضاء الحر الجزائر ٢٠٠٧. ص٢٤.

٩/ مرزاق بقطاش ، الرواية ص١٦.

١٠ / المحاضرة العاشرة سؤال الحادثة في الرواية العربية :

من الحادثة إلى مابعد الحادثة :

ارتبط مصطلح الحادثة ، في النقد العربي المعاصر على وجه الخصوص بحدثة الشعر ، بينما ارتبط التجريب بجنس الرواية ؛ لكنّ الحادثة ليست ظاهرة مقصورة على فئة ، أو طائفة ، أو جنس بعينه ، بل هي استجابة حضارية للقفز على الثابت ، وتأكيّد مسألة استقلالية العقل الإنساني تجاه التجارب الفنية السابقة ... » والحادثة مصطلح عسير التحديد مع أنه مرتبط بتعريفات صنعتها ظروف مناسبة غير أنها عرضة للتغيير، وتعرض لفكرة الحادثة تحولات في المعنى أسرع مما تعرض لمصطلحات أخرى تماثلها وظيفة كالرومانسية ، أو الكلاسيكية ولذلك فإنّ الحادثة تقدم نفسها على أنها إشكالية تستعصي على الحل من المنظور النظري ، لكنها تقود في النهاية إلى إبداعات تطبيقية خصبة « ١ ... ويشهد التجريب المستمر في الفن والأدب على نمو الإدراك الواعي للتغيير عند الفنانين والأدباء لا من أجل الانفصال عن الحقب السابقة فحسب، بل لتأكيد قدرة الذات على الإبداع والتفوق في ظل إيقاعات الزمن المتلاحقة ، والتطور المذهل في النمو المعرفي ، والمتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، والاستجابة الإيجابية لمظاهر التغيير عند مختلف الشرائح الاجتماعية ،... لقد تجلّى ذلك فيما نلاحظه من أشكال التجريب التي ظلت تطول الرواية العربية في مختلف مستوياتها وأدواتها . إن استقّال ظاهرة البحث المحموم عن الأسلوب الخاص ، فتح المجال لظاهرة المخالفة ، وظهور حداثات داخل الحادثة وهو الأمر الذي فتح المجال لشيوع مصطلح مواز أكثر تمردا ، هو مصطلح ما بعد الحادثة ، الذي كان عبارة عن ردة صريحة على الحادثة ، مقترنة بظهور « تيار فلسفي اشتهر بتيار مابعد البنيوية يمثله جيل الاختلاف كميثيل فوكو (١٩٢٦ ، ١٩٨٣) وجاك دريدا (١٩٣٠ ، ٢٠٠٤) وجيل دولوز (١٩٢٥ ، ١٩٩٥) وفرانسوا ليوتار (١٩٢٤ ، ١٩٩٨) وتتلخص أطروحة هذا التيار في رفض شعار التنوير باعتباره مجرد وهم ...إننا إزاء واقع يعبر عن

انهيار كل الأنساق التي ادعت قول الحقيقة»^٢ . وإذا كان منطق الحادثة الفلسفية قائما على ما هو جديد وموحد ومتعقل فإن نظيره ما بعد الحداثي قائم على ما هو زائل ومتشذر ومنفصل وفوضوي .

تأثير نظرية ما بعد الحادثة في الرواية العربية:

انعكس فكر ما بعد الحادثة في الرواية العربية المعاصرة بصور متباينة ، بحيث هناك من تبنى هذه الفلسفة ، وآها في تحطيم النموذج والتحول إلى نصوص سردية تكسر منطق السرد ، بما يعرف برواية اللارواية ، ومنهم من آها في إخضاع لغة السرد لمنطق الذات ، وخلخلة البنى النحوية والتركيبية والمعجمية ، ومنهم من آها في العودة إلى فضاء الأسطورة والخرافة والأشكال السردية التعبيرية القديمة ، وفي هذه الاختيارات نزوع نحو رفض ما آلت إليه الحياة المعاصرة من مادية وتشبوه وتقييد الحريات بالقوانين ، ونظام الحياة في المدن ، وأسلوب العمل والانتاج والعلاقات الجامدة التي تحكم الناس بمنطق الربح والخسارة. وإذا كانت الحادثة قرينة القطيعة بالماضي وحمولاته ، فإن فكر ما بعد الحادثة يبدو مناقضا تماما ، حينما نراها تلح على العودة إلى ذلك الماضي باعتبارها محملا بالكنوز التي لم تفتح بعد ، كنوز فيها إشباع للوجدان واستثارة للمخيلة وتحد للعقل . ونحن لا نستطيع تتبع كل مظاهر التحديث الروائي العربي التي تساوقت مع هذا الفكر المتجاوز. الفكر الساعي إلى إظهار رغبة الكتاب العرب في تجاوز الأنماط التي كرسها الرواية الغربية والرواية العربية التي سارت على خطاها . إن حجم الإنتاج الروائي العربي الدائم التجدد ، يجعلنا نكتفي بالوقوف مع تجربتين سرديتين عربيتين حاولتا ، تجاوز تلك الأشكال من خلال العودة إلى الأسطورة والعجائبية والمخيال الشعبي إنهما تجربتا إبراهيم الكوني ، وواسيني الأعرج :

تجليات ما بعد الحادثة في روايات إبراهيم الكوني :

أسطورة السرد واستلهاهم الصحراء :

إبراهيم الكوني أشهر الروائيين الليبيين ، يكتب أيضا القصة القصيرة والمقالات والدراسات والتاريخ ، حصل على العديد من الجوائز الأدبية في العالم العربي وخارج العالم العربي، وقد ترجمت أعماله إلى نحو ٤٠ لغة . ولد في مدينة غدامس في ليبيا عام ١٩٤٨م، وبعد دراسته في الجنوب الليبي انتقل إلى روسيا للدراسة في معهد غوركي للآداب، وحصل على شهادة الماجستير في العلوم الأدبية والنقدية منه في عام ١٩٧٧م، وعمل بعد ذلك في العديد من الوظائف الصحفية والدبلوماسية، وكان مستشارا في السفارات الليبية في عدد من الدول الأوروبية، ثم تولى وزارة الإعلام في ليبيا . من أشهر رواياته : رباعية الخسوف ١٩٨٠ . التبر ١٩٩٠ . نزيف الحجر ١٩٩٠ . المجوس ١٩٩١ بر الخيتعور ١٩٩٧ . وغيرها من الأعمال :

قال إبراهيم الكوني في حوار أجري معه في برنامج كتاب مفتوح عمان بتاريخ ٤ ١٢ . ٢٠٢٠ : « اعتقد ان احدى قضايانا اليوم هي كيفية اعادة الاعتبار للتراث الاسطوري او التراث العربي الميثولوجي الغني على نحو لا يتخيل اذا قورن بالاداب الاوروبية ...لذا استطعت ان اصحح نظرية جورج لوكاتش والنظريات الغربية التي نصبت الرواية حكرا على المدينة ... واستطعت ان استنطق الصحراء فوجدتها ذخيرة ميثولوجية صانعة للرواية لذا استطعت ان اكتب سبع ملاحم من الروايات متعددة الاجزاء »^٣ لقد شكلت الصحراء بسلطانها وحيوانها واشجارها وجمادها وحيات الترحال ، ومارارتبط بهذه الحياة البدائية المادة الملهمة التي استمد منها الكوني مادته السردية الغنية بالعجائبية والخرافة والأساطير تقول اعتدال عثمان : « في هذا العالم السحري يصبح أبناء الصحراء هم أحفاد الجن ...الذين يقرأون النبوءات في عظام الذبائح والقرايين ويتخذون أقرانا من الجان ، فيتبادل المرئي وغير المرئي الخواص ، أو تتخذ النساء أزواجا من أهل الخفاء ينجبن منهن الخسس ...خليط بين الإنس والجان . وكذلك فإن الصحراء لا تكف عن التحول فتتقلب الحسنة إلى حية أو غولة ...يقول في رواية بر الخيتعور : « نحن في الصحراء أمة واحدة ، لا فرق بين ملة

وملة ، بين مخلوق ومخلوق ، بين إنسان وجان ، بين طير ودابة»^٤ . ترى اعتدال عثمان أن هذه العناصر السردية تحيل بقوة إلى التراث الشعبي « في ألف ليلة وليلة مثلا ، وأيضا إلى بعض الأساطير العربية والأفريقية ... فإن ما يميز نصوص الكوني هو ابتكار أسطورة موازية ومربطة بهذا التراث نفسه ، لكنها تعيد تكوينه وابتكاره في السياق الروائي بما يتضافر ونهج الكتابة لدى عدد من روائئنا العرب ، تشغلهم إعادة اكتشاف طرق مغايرة للقص تتبلور من خلالها خصوصية الرواية العربية المعاصرة »^٥ وضمن هذا الفضاء العجائبي يفسح المؤلف أحيزة لدور المغامرين الأوروبيين الذي وصلوا إلى الصحراء مع موجة الاستعمار الحديث ، فعكروا صفو المكان بفضولهم الزائد ورغبتهم الجموحة في الاستكشاف ، لذلك نجده يقرن بين صورة المستشرق المغامر جون باركر في رواية (نزيف الحجر) ، وهو يطارد الراعي أسوف متأملا لبراءته ، مع استحضار قصة القتل الأولى بين قابيل وهابيل .. إن أهمية نصوص الكوني إنما ترجع لدلالات كثيرة ... «إن إحدى هذه الدلالات يتمثل في مسعى كاتب عربي لأن يعيد على طريقته وبخصوصيته النظر في العالم من خلال رؤية نقدية كاشفة لما يدمر حياة الإنسان ويسحق وجوده »^٦ .

ولذلك تبدو عودة الكوني للصحراء ، شكلا من أشكال تفكيك الحداثة باعتبارها بنت النموذج الغربي ، في تركيزه على وعي المركز ونموذج الإنسان ابن عصر التنوير ، إنها عودة إلى عالم الإنسان الذي لم تكبله المدينة ولم تكبل مخيلته قوانين الحضارة الحديثة بما فيها من تقييد وتشيي وإفقاد للإنسان إنسانيته.

واسيني الأعرج واستلهام ألف ليلة وليلة : واسيني الأعرج واحد من أشهر كتاب الرواية العربية ولد سنة ١٩٥٤ في تلمسان درس في الجزائر وسوريا لمتابعة الدراسات العليا بمساعدة من منحة حكومية. حصل على الدكتوراه من جامعة دمشق، عاد إلى الجزائر وشغل منصبا أكاديميا في جامعة الجزائر. يشغل منصب استاذ جامعي في الجزائر وفي جامعة السوربون بفرنسا.

تتضمن قائمة الروايات التي ألفها واسيني، عناوين جملة من أشهرها : رواية البوابة الحمراء (وقائع من أوجاع رجل) ١٩٨٠، ورواية طوق الياسمين (وقع الأحذية الخشنة) ١٩٨١ ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ١٩٨٢، نوار اللوز ١٩٨٣ مصرع أحلام مريم الوديعة ١٩٨٤ ورواية الليلة السابعة بعد الألف: الكتاب الأول: رمل الماية ١٩٩٣، ورواية الليلة السابعة بعد الألف: الكتاب الثاني: المخطوطة الشرقية - ٢٠٠٢، ورواية سيدة المقام حارسة الظلال، الطبعة الفرنسية، ١٩٩٦ - الطبعة العربية ١٩٩٩ شرفات بحر الشمال ٢٠٠١ كتاب الأمير، ٢٠٠٥ - سوناتا لأشباح القدس، ٢٠٠٩، البيت الأندلسي، ٢٠١٠، جملكية أرابيا ٢٠١١، مملكة الفراشة ٢٠١٣، ٢٠٨٤ حكاية العربي الأخير - ٢٠١٥، نساء كازانوف - ٢٠١٦ ليالي اريس كوبيا ٢٠١٧. حيزية ٢٠٢٣.

قال واسيني الأعرج في حوار أجرته معه قناة الجزيرة : أعتقد أن السند الحقيقي للحفاظ على الذاكرة والميراث أيضا هو هذه الأساطير التي يجب أن تأخذ مكانها الطبيعي في قصصنا وفي تاريخنا وثقافتنا فهذان الكتابان (ألف ليلة وليلة ، ودون كيشوت) أعتقد أنهما الكتابان المؤسسان لذاكرتي الإبداعية والأدبية ، قناة الجزيرة ، البث الحي ٠٣ / ٠٨ / ٢٠٢٣ :

رمل الماية ، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف واستحضار ألف ليلة وليلة :

جاء في غلاف الرواية بقلم عبد الرحمان منيف : « يجدد واسيني الأعرج ،في "رمل الماية"،العلاقة بألف ليلة وليلة .ولكن ضمن مناخ العصر الذي نعيش فيه،فشهرزاد التي قالت لشهريار ما يحب أن يسمعه،تعود إلينا لكي تقول ،بلغة جديدة . ما يجب أن تسمعه . مهما كان قاسيا أو صعبا وإذا كان التاريخ ذاكرة قبل أن يكون وقائع مفردة أو متفرقة،فإنه يصبح روحا إضافية للإنسان . وهذا ما يجعله حيا »^٧

في هذه الرواية تضطلع دنيا زاد بمهمة الحكي ، لكنها تحكي ما سكنت عنه شهرزاد في حكايتها لشهريار ، إن موضوع الانحراف السياسي الذي وقعت فيه السلطة والذي أدى إلى سقوط غرناطة ، وتوالي صور السقوط في عالما العربي ، قصة لا يرضى الحاكم سماعها لأن فيها تعرية لخمولة وضعفه .

قص الكاتب في هذه الرواية أحداث السقوط في التاريخ العربي"، وقد جرت الأحداث في مدينة غرناطة بوصفها إطاراً عاماً لمعظم أحداث الرواية. تتمثل الفاجعة بالعاصفة التي اجتاحت القصر وأبادته حيث بدأت من الحاكم الرابع عثمان بن عفان عندما رفض الخضوع إلى محاكم التفتيش، ويجد البشير المريسكي - وهو الشخصية المحورية في الرواية - نفسه داخل جملكية الحاكم، وقد تم رميه في الصحراء يقاسي أنواع العذاب، ليقتاد بعد ذلك إلى المحكمة ، إن البشير هو صوت الشعب الرفض. وهكذا فإن الفاجعة التي حدثت في الليلة السابعة بعد الألف ..«ليست إلا طموح السرد الروائي إلى القضاء على الظلم . لقد نظر السرد الروائي إلى الحاضر على أنه امتداد للماضي ، وإلى حكاية الأُمس على أنها حكاية اليوم ، وهذا ما أكدته الرواية من خلال تداخل الضمائر ، وتوحيد الشخصيات ، فشخصية البشير الموريسكي تتداخل مع شخصيات تاريخية اشتهرت بالخروج على السلطة في عصرها ، كشخصية أبي ذر الغفاري ، وشخصية الحلاج .^٨»

في هذه الرواية يمكن أن نتأمل مستويات متعددة للتحديث في سياق نظرية مابعد الحداثة ؛ وأولها ١/ استثمار أسلوب السرد القصصي في ألف ليلة وليلة^٩ .
٢/ تنوع المنظورات السردية وتعدد الرواة الأمر الذي أدى إلى تنوع مستوياتها السردية.
٣/ تحويل بعض الشخصيات التاريخية إلى شخصيات روائية ودفعها إلى الحوار .
٤/ بروز جملة من العلاقات الضدية في الرواية، مثل الواقعي والمتخيل، الذاتي والموضوعي.

٥/ تضمين الرواية عدة أشكال تعبيرية.

إن تقنية التحديث في إطار التراث سمة أسلوبية لم تقتصر على واسيني الأعرج في الرواية الجزائرية ، بل نجدها مثلاً عند الطاهر وطار في الحوات والقصر ، وفي الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، وعند عبد الحميد بن هدوقة في الجازية والدرأويش : أسلوب حاول من خلاله الكتاب ، التأكيد على الهوية المحلية والقومية ، كما حاولوا من خلاله نقد الواقع عبر مرآة الماضي .

مراجع المحاضرة :

- ١/ عبد الله أحمد المهنا ، الحداثة وبعض العناصر المحدثّة في القصيدة العربية المعاصرة ، مجلة عالم الفكر ، مج/ ١٩ ، ع/ ٣ ، خريف ١٩٨٨ ، وزارة الإعلام الكويت ، ص ٧.
- ٢/ محمد الشيخ ، ياسر الطائري ، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت ، ص ١٦.
- ٣/ العرب ، صحيفة العرب الإلكترونية ، ابراهيم الكوني ، مشكلة الادب العربي الحداثي هو الهوس بالبعدين السياسي والاجتماعي . ٢٠٢٠ / ١٢ / ٠٤ .
- ٤/ اعتدال عثمان : قراءة استطلاعية في أعمال ابراهيم الكوني ، مجلة فصول ، المجلد ١٦ ، ع ٤/ ربيع ١٩٩٨ ، ص ٢٢٨.
- ٥/ اعتدال عثمان ، المرجع نفسه ، ص ٢٢٩.
- ٦/ نفسه ، ص ٢٣٣.
- ٧/ واسيني الأعرج ، رمل الماية أنظر : سمر سدر ، تحليل رواية رمل الماية ، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ، دار كنعان للدراسات والنشر ، دمشق ، ط/ ١ ١٩٩٣ ، صفحة الغلاف .
- ٨/ محمد رياض وتار ، توظيف التراث في الرواية العربية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق سوريا ، ٢٠٠٠ ، ص ٤٧.
- ٩/ موقع خير جليس الأليكتروني ، تحديث ، ٢٠ / نوفمبر ٢٠٢٢ .

١١ / المحاضرة الحادية عشرة : النص الروائي النسوي :

أ / مقدمة :

الكتابة الإنسانية حق مشروع للإنسان العاقل سواء كان ذلك الإنسان ذكراً أو أنثى ، ولكن تاريخ الإنسانية الطويل يكشف عن حضور طاغ لكتابة الرجل مقارنة بكتابة المرأة ، بل إن هذا التاريخ ليكشف أيضاً على نوع من النظرة الدونية للكتابة التي تدونها النساء ، فهل هذه النظرة مرتبطة بهيمنة النسق الفكري الذكوري وتهميش صوت المرأة ، أم لأن ما تكتبه المرأة فيه من الخصائص التي تدل على ضآلته ؟. إن سؤال المحاضرة هو ماهي الرواية النسائية ، وما خصائصها وكيف تطورت في تاريخ الرواية العربية ؟

ب / المهاد النظري والفكري للأدب النسائي :

لمصطلح الكتابة النسائية جذور تاريخية وفلسفية مرتبطة بالنظرية النسوية في الغرب ، وجدت لها مؤيدين ومناصرين في العالم العربي ، إنها كما تقول ريكا ليوين ١٩٨٣ : « نظرية تدعو إلى حصول النساء على حقوق اجتماعية واقتصادية وسياسية ، وعلى فرص مساوية لتلك التي يمتلكها الرجال . إن الحركة النسوية هي كذلك نموذج للوضع الاجتماعي ، مستوى مثالي ، أو منشود ، من الكمال لم يتم تحقيقه في العالم بعد. »^١

ظهرت هذه الحركة في مفردات التراث الاجتماعي الغربي عام ١٧٩٢ ، بعد الثورة الصناعية في بريطانيا ، والثورة الفرنسية . فهي ابنة شرعية لعصر التنوير ، لقد ثارت هذه الحركة ضد هيمنة الذكر ، وفي العالم العربي ، بدأ حضور المرأة كحركة تنشد الظهور قصدياً في الساحة السياسية والاجتماعية في مصر في ثورة ١٩١٩ بمشاركة النساء المصريات في الثورة بزعامة هدى شعراوي^٢. لقد امتدت هذه النظرية لتشمل حتى الرجال الذين يناضلون من أجل هذا الهدف ، حصول المرأة على حقوقها ، لكن ومنذ « منتصف ثمانينات القرن العشرين ، من المستحيل عملياً التحدث عن نسوية ذكورية ، فالحركة النسوية

تفهم بشكل متزايد من قبل النسويات على أنها طريقة تفكير ابتكرت من قبل ، ولأجل ، ونيابة عن المرأة، لها علاقة بالجنوسة . والنساء هنّ موضوعها ، والناطقات باسمها ، ومبتكرات نظريتها ، وممارستها ولغتها»^٣ . ويتأثير هذه الحركات ومنذ سبعينات القرن الماضي ظهر بوضوح ذلك الاهتمام الواضح بكل ما تكتبه المرأة ، وظهر جيل من الكاتبات اللاواتي امتد تأثيرهن خارج مجتمعاتهن الأوروبية مثل سيمون دي بوفوار جورج صاند ، جورج إيليوت ... وانتقل هذا التأثير إلى العالم العربي وبدأ يتجلى الاهتمام بالأدب النسائي ، والنقد النسوي ، وتكتب حوله المقالات ، وتعدّد لأجله المؤتمرات وأصبح يشكل رافدا مهما في قضايا النقد ، واستقطبت الرواية النسائية القسط الأكبر من الاهتمام من بين قضايا الأدب النسائي العربي.

ج/ إشكالية المصطلح والمفهوم :

يصادف الباحث في سياق البحث في حقل الكتابة النسائية مصطلحات عديدة تحاول أن تقترب من دال الأدب النسائي ومدلوله ، وهي مصطلحات كثيرة يشوب معظمها الغموض ، وتعوزها الدقة والتحديد ، إذ نجد بثينة شعبان تفضل مصطلح الرواية النسائية ، وتقرب منها ، جلييلة الطريطر من تونس حينما تختار مصطلح كتابة الذات النسائية في كتابها مرآتي النساء ، كما تشيع تسميات متعددة أخرى مثل أدب الحساسية النسائية ، أدب نون النسوة ، أدب الحريم ، والأدب المؤنث أدب تاء التأنيث تسميات فيها ما هو قذحي ، يحاول أن يقلّل من أهمية ما تكتبه المرأة ، وفيها ما يحاول أن يوطر الظاهرة بإطار جنس الأنوثة مقابل لجنس الذكورة ، ومهما تعددت التسميات ، فإن هذا التعدد إنما يدل على غموض مفهوم الكتابة النسائية ، مما فتح المجال لظهور تعريفات متعددة له . لكن ثلاثة مفاهيم رئيسية ظلت تتردد كلما أثّرت قضية الكتابة النسائية وهي :

أولا : الرواية النسائية باعتبار المرأة موضوعا ومادة الحكي : وهذا المفهوم الواسع يشمل كل النصوص الروائية التي جعلت من المرأة موضوعا أساسيا ومحوريا فيها ، سواء كان المؤلف رجلا أو امرأة ؛ لقد ركز محمد حسين هيكل في روايته (زينب) على شخصية زينب

ومعاناتها في الريف المصري ، من الفقر وسلطة الأب والمجتمع ، بأسلوب فني جعل منها الشخصية المحورية في الرواية . وبنفس الأسلوب تعامل محمد مندور مع سلوى في روايته (سلوى في مهب الريح ١٩٢١ . ولم يكتف واسيني الأعرج في (ملكة الفراشة)^٤ بتقديم رواية موضوعها المرأة الفتاة (مايا) بل اختار أن يجعلها هي الساردة ، ويعرض الأحداث بلسانها، ليقدم منظورا أنثويا خاصا بالمرأة لنفسها وللذكر والمجتمع ، وفيها ظهر كيف تحتفي المرأة بالجسد الأنثوي ، وكيف تتشغل بقضايا الحب والخوف والقلق، في بيئة ذكورية مهيمنة...ولكن هذه الروايات رغم تركيزها على المرأة فهي لا تحقق المفهوم الحقيقي للرواية النسائية لأن وعي الكتابة وفعلها من إنتاج الرجل .

ثانيا : الرواية النسائية باعتبار المؤلف امرأة بغض النظر عن موضوع الرواية : وفي هذا المفهوم يتم الاحتكام إلى مقوم جنس الكاتبة و « بمقتضاه - كما يقول سعيد يقطين - يدخل كل إنتاج لأي امرأة في نطاق السرد النسائي . يبدو أن هذا الاتجاه هو المهيمن .»^٥ ولذلك نجد بثينة شعبان في كتابها ١٠٠ عام من الرواية النسائية ، تجري مسحا مطولا لعدد كبير من الأقلام النسائية بغض النظر لمواضيع كتاباتهن ، الشرط الوحيد أن تكون الكاتبة امرأة ، وأتصور أن هذا المفهوم هو الذي تواضع عليه معظم النقاد العرب - وجلهن من النساء - في محاولة التأصيل ورصد نماذج الكتابة الروائية النسائية في الأدب العربي .

ثالثا : الرواية النسائية باعتبار المرأة ذاتا كاتبة وموضوعا للكتابة :

وهذا المفهوم هو الأكثر تطرفا ، وهو اتجاه خاص كما يقول سعيد يقطين : « لأنه لا يرتفع إلى العنصر الجنسي للكاتبة فقط . ولكنه يربطه بالميل نحو تجسيد ما صار يحمل مفهوم الكتابة الأنثوية وحيثما تحققت تجليات هذه الكتابة الأنثوية كنا بصدد الإبداع السردى النسائي »^٦ . يقول محمد طرشونة : « الرواية النسوية هي رواية تحمل رسالة تتمثل في الدفاع عن حقوق المرأة ، وقد تتجاوز المطالبة بالمساواة بين الرجل والمرأة إلى إثبات التفوق والامتياز ، وفيها لهجة نضالية »^٧ . ويمكن أن نمثل لهذا المفهوم بما كتبه الروائية

المصرية نوال السعداوي في سياق ثورتها المستعرة على المجتمع الأبوي الذي يقهر المرأة ويعلي من مكانة الرجل وما كتبت الروائية الجزائرية فضيلة الفروق حول امتهان الشخصية الأنثوية من قبل المجتمع الذكوري ، خاصة أثناء العشرية السوداء . يلاحظ الباحث في تلك النماذج كيف أن الروائيات العربيات جعلن من معاناة المرأة ونضالها التيمة المركزية في عملية السرد . ونحن في هذه المحاضرة سنحاول مناقشة الرواية النسائية العربية من منظور الرواية التي كتبتها المرأة العربية بغض النظر إن كان موضوعها خاصا بالمرأة أو عاما يتعلق بقضايا الإنسان كلها

د/ تطور الرواية النسائية في الأدب العربي:

تقول بثينة شعبان : « النساء هنّ القاصات الأول في تاريخنا ، فمن خلال القصص التي روتها لنا أمهاتنا وجداتنا اكتسبنا الفكرة الأولى عن عنصر النثر ، وأيضا فكرتنا الأولى عن الحب والعدالة والحرية ، »^٨ . يكشف هذا القول عن أسبقية المرأة وميلها نحو الحكى ، فهي بحكم ميلها الفطري إلى الكلام واكتشاف المجهول وبما تتميز به من سعة الخيال وجيشان العواطف ربما تكون أقدر على صوغ القصة والحكاية وبناء الحكمة مقارنة بالرجل . وإذا رجعنا إلى تاريخ الكتابة الروائية النسائية في تاريخ الرواية العربية نجد قدمها راسخة في هذا التاريخ مثل الرجل ، وإذا كانت زينب أول النصوص الرجالية المطبوعة ١٩١٤ ، فإن نصوص النساء ليست أحدث منها . تقول بثينة شعبان : « في محاولتي لاقتفاء أثر الكاتبات العربيات إلى أبعد تاريخ ممكن وجدت أكثر من امرأة عربية كتبت الرواية قبل ١٩١٤ »^٩ . وتمثل لرأيها مجموعة من النصوص ، أولها (حسن العواقب) للسورية مريم فواز ، وقد صدرت في القاهرة ١٨٩٩ ، وثانيها رواية (بديعة وفؤاد ، لعفيفة كرم) وصدرت في نيويورك، سنة ١٩٠٦ من سوريا أيضا وثالثها (بين عرشين لفريدة عطايا) صدرت سنة ١٩١٢ ، ولهاته الروايات أهداف أخلاقية ، في سياق اجتماعي سياسي تاريخي. كما نجد في الرواية الثانية إثارة لموضوع الهوية الثقافية والانتماء الحضاري . وتخلص الكاتبة إلى قولها : « حين نشرت

زينب سنة ١٩١٤، كانت ثلاث نساء سوريات (لبنانيات) هن زينب فواز ، وعفيفة كرم وفريدة عطايا قد نشرن إحدى عشر رواية « لكن الغريب حسب بثينة شعبان أن جل الدراسات التي اهتمت بظهور الرواية العربية لم تهتم بذكر هذه الأعمال الرائدة على الرغم من قيمتها الفنية والفكرية ، وتوفرها على الكثير من مقومات الفن الروائي^{١٠} .

لقد جذب فن الرواية بما تميز به من قدرة على تصوير الواقع وشذب مظاهر معاناة المرأة العربية عددا غير قليل من الأدبيات العربيات لاتخذة الجنس الأدبي الأثير لتصحيح الصورة النمطية في المجتمعات العربية ؛ أطلقت بثينة شعبان على هذا الجيل من الروائيات ، البحث عن المساواة ، ومثلت لهذا الجيل بمجموعة من الروائيات ظهرت أعمالهن خاصة بعد ١٩٥٠، من قبيل صبرية محمد من العراق في روايتي جريمة رجل ١٩٥٣ والرجل هو الجاني ١٩٥٤، و وداد سكاكيني (١٩١٣، ٢٠٠١) من لبنان برواية أروى بنت الخطوب ١٩٥٩. وهيام نويلاتي من سوريا رواية في الليل ١٩٥٩. وغيرهن لقد لاحظت أن مدار جل تلك الروايات كانت خطابا احتجاجيا ضد المجتمع الذكوري غايته تصحيح الصورة النمطية للمرأة التي ظلت تتردد في أدبيات الثقافة العربية باعتبارها مجرد كائن رقيق ذي جسد جميل وظيفته الإنجاب والتناسل وإشباع الرغبة ، إن جلّ تلك الروائيات : « يعتبرن أن هذا التجني الخاطئ على النساء هو أساس أكثر الشرور الاجتماعية ، ويعرضن بطرق متعددة أن تغيير مواقف الرجال هو الخطوة الأولى في إحداث الإصلاح الاجتماعي^{١١} . وفي هذا الاتجاه تقريبا تسير رواية ليلي بعلبكي ١٩٣٤ من لبنان في (أنا أحيا) ١٩٥٨، وسحر خليفة ١٩٤١ من فلسطين في (مذكرات امرأة غير واقعية) مع فارق في اللهجة ، حيث نلاحظ ، علو صوت الاحتجاج وتحوله إلى ما يشبه الثورة ، مع تطور التقنيات الفنية ، حيث نلاحظ لدى ليلي حضور تقنية تيار الوعي ، وترى بثينة شعبان أن ما كتب من روايات بأقلام نسائية عربية ما بين ١٩٦٠، ١٩٦٨، لم يكن مقصورا لى الحب والأطفال والأزواج فحسب ، لكنهن نقبن في صميم مشاكل المجتمع العربي الاجتماعية والسياسية في ذلك الوقت^{١٢} .

وكان لهزيمة الأيام الستة من شهر جوان ١٩٦٧، ضد الكيان الصهيوني وقع عنيف على عدد كبير من الروائيات العربيات انعكس في مجموعة كبيرة من الروايات ذكرتها بثينة شعبان تحت عنوان **روايات الحرب النسائية** ، من بينها ليلي الأدلبي ، في دمشق يا بسمة الأحزان ، ليلي الأدلبي عصافير الفجر قمر كيلاني الدوامة ، فتحة حمد البائع وداع مع الأصيل ، ليلي الأطرش ، وتشرق غربا ، بلقيس الحوماني ، سأم على الأحزان ، غادة السمان ليلة المليار ، تكشف تلك الروايات حالة الصدمة والخيبة التي أصابت الإنسان العربي ، استطاعت الروائيات العربيات أن تكشفن مدى تفاعل المرأة العربية بقضايا الأمة والوطن العربي.

ومع انفتاح المجتمعات العربية ، وبلوغ المرأة العربية مكانة محترمة في مواقع الحياة ووصولها إلى مناصب متقدمة في مناحي الحياة السياسية والاجتماعية ، خفت صوت الاحتجاج في كتابات الروائيات العربية ، ولم تعد معظمهن تنتظرن إلى الرجل على أنه خصم وعائق أمام سعيهن نحو الابداع ، بل أصبحت قضايا الوطن والإنسان ومشاكل العصر ، ونقد المسكوت عنه في المجتمعات العربية المتخلفة هو ما يشغل همومهن الفكرية والأدبية ، انعكست تلك القضايا في كتابات عدد غير قليل من الروائيات العربيات أطلقت عليهن بثينة شعبان سيدات المهنة ، من ضمنهن ليلي أبوزيد من المغرب في رواية (عام الفيل) ، وعالية ممدوح من العراق في (حبات النيفتالين) ونادية خوست من سوريا في (حب في بلاد الشام) ورضوى عاشور في ثلاثيتها (غرناطة ، مريمة ، الرحيل) هذه الأخيرة التي استطاعت أن تستدعي تاريخ سقوط الأندلس بنظرة معاصرة حاولت أن تجيب من خلال على أكثر الأسئلة حساسية في واقعنا العربي المأزوم، سؤال الهزيمة والسقوط باعتبارها واقعة تاريخية لم نتعلم من عواقبها .. .

هـ/ الرواية النسائية الجزائرية :

إذا عرجنا للكتابة الروائية الجزائرية ، فإننا نلاحظ تأخر ظهور هذا الفنّ في الأدب الجزائري مقارنة بالمشرق العربي ، لأسباب تاريخية معروفة تتعلّق أساسا بهيمنة لغة الاحتلال الفرنسي ؛ كما نلاحظ أن النساء الجزائريات اللاتي كتبنا روايات باللغة الفرنسية قد سبقن نظيراتهن اللاواتي فضلنا الحرف العربي. ولعل آسيا جبار أكثر الروائيات الجزائريات شهرة فيما يتعلّق بخط الكتابة باللغة الفرنسية ، على الرغم من وجود أسماء قبلها كتبن روايات باللغة الفرنسية . مثل الطاووس عميروش بروايتها (الياقوتة السوداء) وجميلة دباش في (عزيزة) سنة ١٩٤٧ و ليلي صبار في (آنسة الجزائر) سنة ١٩٥٩ .

نشرت آسيا جبار (١٩٣٦ ، ٢٠١٥) روايتها الأولى العطش سنة ١٩٥٧ ، وتوالت أعمالها على التوالي القلقون ١٩٥٨ اطفال العلم الجديد ١٩٦٢ القبرات الساذجة وهي محاولة منها لتمثيل فكر الحركة النسوية في الجزائر ١٩٦٧ نساء الجزائر ١٩٨٠ ، لقد صورت آسيا جبار واقع المجتمع الجزائري بما فيه حضور المرأة ومعاناتها وانعكاس واقع الاستعمار على معاناتها مضافا إليها خصوصية المجتمع الجزائري الذي يطغى عليه صوت الذكر . فإذا تحولنا إلى الكتابة باللغة العربية ، يمكن النظر إلى زهورونيسي ١٩٣٧ باعتبارها أول الأقلام السردية النسائية اشتغالا بالنص السردى العربى في الجزائر ، بدأت الكاتبة تجربتها بالمقال القصصي ، قبل أن تكتب القصة القصيرة ثم الرواية من خلال (من يوميات مدرسة حرة) ١٩٧٨ ، (ولونجا والغول) ١٩٩٦ .

في النصّ الأول صورت الكاتبة نضال المرأة خلال ثورة التحرير فهي بحكم وظيفة التعليم التي لم تختبرها إنما ألقت بها الظروف في سياقها تجد نفسها هي وزميلاتها عائشة وباية وصفية ولويزة حاملات لشعلة النضال « وسط حي شعبي قصديري (حي صلامي بالعاصمة) رفقة سكان بسطاء أميين ، وفي وسط مدرسة متواضعة البناء ، وفي هذا الواقع البائس برز الدور النضالي ...»^{١٣} ولذلك فإن قضية المرأة باعتبارها ذاتا وموضوعا هي الفكرة المحورية التي شكلت مضمون الرواية .

لقد انضم جيل جديد من الروائيات منذ مطلع التسعينات ، كان من ضمنهن أحلام مستغانمي ، وجميلة زنير ، وربيعة جلطي ، وفضيلة الفاروق ، وياسمينه صالح ، جيل تجرع المحنة والمأساة الوطنية وعاش أحداثها فانعكست في كتاباته وكتابات الجيل المخضرم الذي بقي يمارس الكتابة الروائية .

في رواية ذاكرة الجسد تعيد أحلام مستغانمي قراءة ثورة التحرير من خلال مرآة العشرية السوداء والرواية تحاول مساءلة المسكوت عنه والمحضور في الراهن الجزائري إنه ثالث الحب والموت والوطن . في فترة تاريخية حرجة هي من أعقد مراحل التاريخ الجزائري الحديث . يحدث هذا والكاتبة تؤرخ على لسان الراوي زمن بداية كتابة الرواية ؛ وهو الأول من نوفمبر ١٩٨٨ ، التاريخ الذي يصادف انقضاء أربع وثلاثين سنة منذ اندلاع ثورة التحرير . وانقضاء أربعة أسابيع من أحداث ٥ أكتوبر ١٩٨٨ ، التي فتحت فيها الجزائر بعدها مرحلة للدم والمأساة .

" ربما غدا أبدأ الكتابة حقا. أحب دائما أن ترتبط الأشياء الهامة في حياتي بتاريخ ما .. يكون غمزة لذاكرة أخرى .أغرنتني هذه الفكرة من جديد , وأنا استمع إلى الأخبار هذا المساء وأكتشف , أنا الذي فقدت علاقتي بالزمن, أن غدا سيكون أول نوفمبر .. فهل يمكن لي أن أختار تاريخا كهذا ,لأبدأ به هذا الكتاب ؟ غدا ستكون قد مرت ٣٤ سنة على انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير ,..."^{١٤}

هذا التاريخ هو زمن نهاية القصة وأحداثها, وهو زمن مفصلي في تاريخ جزائر الاستقلال. تاريخ شهد تلك الأيام الأليمة من أكتوبر ١٩٨٨ ؛وشهد مقتل (حسن) شقيق الراوي برصاصة جزائرية طائشة؛ لأنه كان في المكان والوقت غير المناسبين:

« بين أول رصاصة, وآخر رصاصة ,تغيرت الصدور ,تغيرت الأهداف ..وتغير الوطن. ولذا سيكون الغد يوما للحزن مدفوع الأجر مسبقا. لن يكون هناك من استعراض عسكري ,ولا من استقبالات , ولا من تبادل تهاني رسمية. سيكتفون بتبادل التهم.. ونكتفي بزيارة المقابر.

غدا لن أزور ذلك القبر. لابد أن أتقاسم حزني مع الوطن . أفضل تواطؤ الورق وكبرياء صمته. كل شيء يستفزني الليلة .. وأشعر أنني قد أكتب أخيرا شيئا مدهشا ,لن أمزقه كالعادة... »^{١٥}

في الرواية حضور محوري للمرأة من خلال شخصية حياة ، ولكن الكاتبة تختار أن تقدم هذا الحضور منظورا إليه بعين الرجل الذكر ، لذلك تؤثر أن تكون عملية السرد والحكي على مدار النص بلسان الراوي العليم هو خالد بن طوبال ، إن هذا الاختيار ما هو إلى شكل من أشكال تطويع الصوت الذكوري ليتحدث عن المرأة ، باعتبارها موضوعا بالشكل الذي تريد أن ينظر إليها . صوت استطاعت أن تنتقل من خلاله من وضع المرأة الممتهنة الباحثة عن حق مسلوب إلى موضوع ماثور و محل اهتمام واستقطاب من قبل الرجال . ورغم ذلك لم تستطع التخلص من الصورة النمطية للمرأة في الرواية الجزائرية ، باعتبارها طرفا سلبيا يفتقر إلى حرية الاختيار ، ليبقى رهين سلطة الرجل ، .

وقضايا الوطن وتحدياته ظلت تهيمن على كتابات ياسمينة صالح ١٩٦٩ باعتبارها واحدة من الأصوات النسائية المتميزة في الكتابة النسائية الجزائرية . إنها روائية من جيل الاستقلال ومن مواليد الجزائر العاصمة ، خريجة جامعة الجزائر ، تخصص العلوم السياسية والعلاقات الدولية . تمثلت رواياتها في بحر الصمت ٢٠٠١ ، ثم أحزان امرأة ٢٠٠٢ ، وطن من زجاج ٢٠٠٦ ، لخضر ٢٠١٠ .

تمثل رواية لخضر تحولا متميزا في أسلوب الكتابة الروائية عند الكاتبة ، لقد تعود القارئ العربي ، ذلك الصوت السردي الأنثوي الذي يهيمن على الكتابة الروائية النسائية ، صوت المرأة وهمومها ونضالها من أجل التحرر وإحراز حقوق تضاهي حقوق الرجل ، لكن ياسمينة صالح في هذه الرواية ، قد سلكت مسلكا مختلفا تماما ، حين اختارت أن تغيب صوت المرأة ، وجعلت صوت الراوي الذكر (لخضر) القناة الوحيدة في الرواية لتنتقل بواسطتها أحداث الرواية التي تخترق عالم الرجال وفضاءاتهم . في الميناء ، ومخازن السلاح السرية ، في الدوائر المغلقة حيث تحاك الدسائس ويخطط لاغتيال الأبرياء ، وكان بالكاتبة تعلن بصورة ضمنية تقترب من المباشرة ، أن محنة الوطن وطن الاستقلال مرتبط بفساد رجاله ، لذلك يشكل العنف تيمة محورية في أحداث الرواية .

استطاعت الكاتبة أن ترقى بالسرد النسائي إلى من الشكوى إلى الاتهام ومن ، لم يعد الرجل في الرواية خصما للمرأة بل هو خصم للوطن ، للخير للبناء وهو يجري جريا مسعورا وراء الثروة والنفوذ ، ولو على حساب مروءته وكرامته ، إن التعاطف الذي يبديه القارئ مع السارد في فصول الرواية الأولى وهو يراه ، يعاني من الفقر ويتم الأم ، « يتذكر جيدا ذلك اليوم الذي رجع فيه من المدرسة في مساء ماطر وكئيب ، عاد كما يعود كل يوم جائعا يرتعش من البرد تفاجأ بجارتهم ، وهي تمسكه من ذراعه وتجره إلى بيتها ، لاحظ اجتماع النسوة في بيتهم ، سأل بصوت مليئ بالدهشة : لماذا تتجمع النسوة في بيتنا ؟

قالت الجارة بصوت غارق في الهدوء : يا لخضر يا ابني ، أمك المريضة ، ارتاحت الآن ...!

هل أحضر لها أبي الدواء ؟

بل أخذها الله إليه ، لأنه يحبها . الله يأخذ من يحبهم يا بني !»^{١٦} .

يتضاعف تعاطف القارئ وهو يراه يتعرض للعنف من قبل ضابط الشرطة ، أو من والده الذي يعنفه و يسلبه راتبه الشهري الذي تلقاه بعد عمل شهر كامل وهو ينقل الأثقال على ظهره في الميناء لكن ذلك التعاطف يتحول إلى سخط واشمئزاز ، حين يتحول لخضر في الفصول المتأخرة إلى آلة للفساد ، بدأ بدوره كحارس ليلي ، ثم مخبر لدى إحدى الجهات ، ثم ينتهي به الأمر لاحتراف القتل لإرضاء سادته .: « وهو يعيد الأوراق إلى الرجل ، قال بصمت خافت يخاطب أحد رجاله : لا تستعملوا السلاح الأبيض ! قال وابتعد خطوات قصيرة ، ودوت طلقة الرصاص الأولى ، ثم تلتها طلقة ثانية وثالثة وساد صمت عميق . دخل سيارته وأغلق الباب وتدنثر بمعطفه جيدا رفع عينيه إلى المكان الذي تركه للتو ، فرأى الرجلين ممددين لى الأرض . استطاع أن يلمح وجه السي منصور فاتحا عينيه وخيط من الدم ينز من أنفه وفمه . لمح المرأة مسندة رأسها على المقعد الأمامي . كان الدّم ينز من رأسها بشكل رهيب . أدار لخضر محرك السيارة وانطلق عائدا إلى مكتبه ليخبر رئيسه بالجملة ذاتها التي تعود قولها له .

— نم مرتاحا يا سيدي . فكل شيء على ما يرام ! كانت تلك العملية سببا في ترقية لخضر الذي صار بعد شهر مدير المركز ...»^{١٧} .

إن رواية لخضر نموذج للسرد النسوي المتحدي لأعراف الكتابة النسوية في الجزائر لما تميزت به من جرأة في نقد الفساد السياسي الذي يثقل كاهل الوطن ، ويعيق تطوره وتحرره الاجتماعي والسياسي. قد يبدو الاحتفاء بالجسد الأنثوي ، والثورة على الأبوية والذكورية ، من التيمات المضمرة أو المغيبة في روايتي ذاكرة الجسد ، ولخضر ، لكنهما تيمتان مركزيتان في كتابات عدد من الروائيات الجزائريات أبرزهن فضيلة الفروق ١٩٦٧ ، لقد كتبت فضيلة الفروق مجموعة روايات منها مزاج مراهقة تاء الخجل اكتشاف الشهوة ٢٠٠٥ اقاليم الخوف ٢٠١٠ .

و/ خصائص الكتابة في الرواية النسائية العربية :

لقد استطاعت الرواية النسائية العربية أن يكون لها حضور لافت باعتبارها رافدا مهما من روافد الرواية العربي ، لا يقل أهمية عما يكتبها الرجال ؛ ولكن هل هناك ما يميز كتابة المرأة عن كتابة الرجل ؟ . تقول بثينة شعبان : « إن الرجال والنساء يكتبون بشكل مختلف ، لأنهم مخلوقات تحمل تجارب تاريخية ونفسية وثقافية مختلفة ، مثلما يكتب الأستراليون والأفريقيون بشكل مختلف حتى ولو كانوا يكتبون باللغة نفسها ، وهذا لا يعني طبعا أن جميع النساء يكتبن بالطريقة نفسها ، أو أن جميع الرجال يكتبون بالطريقة نفسها ، ولكن هناك خصائص عامة يحتمل وجودها في كتابات النساء أكثر من كتابات الرجال ، وميزات أخرى تميز كتابات الرجال لا توجد في كتابات النساء »^{١٨} . و تنقل سعيدة بن بوزة عن رمان سلدن قوله : « مادامت المرأة قد جربت وحدها هذه الخبرات الحياتية الأنثوية (الإباضة ، الطمث ، الوضع) فإنها وحدها القادرة على الحديث عن حياة المرأة ، فضلا على ذلك فإن خبرة المرأة تتضمن حياة إدراكية وانفعالية مختلفة ، فالنساء لا يرين الأشياء كما يراها الرجال ، ولهن أفكار مختلفة ومشاعر مغايرة فيما هو مهم وما ليس بهمهم »^{١٩} .

و يقول سعيد يقطين : « على الصعيد النظري العام ، ومن خلال الكتابات الغربية والعربية في هذا المضمار لا يمكننا تبين خصائص محدّدة وملموسة . نجد عموميات ومصادرات ،

لبعضها نصيب من الصّحة بالانطلاق من تجارب معينة . لكنها لا تصل إلى حد قبول التعميم والتجريد . ويكشف هذا عن صعوبة حقيقية ذات صلة بطبيعة الإبداع ذاته وما يفترضه من ائتلاف رغم الاختلافات الحاصلة بين مختلف التجارب »^{٢٠} .

عادة حينما تحترف المرأة الكتابة في المجتمعات العربية الذكورية ، إنما تلجأ إلى هذا الاختيار لاسماع الصوت المقموع ، صوت الهامش ضد صوت المركز . ولذلك فإن أول ما تسعى إليه هو نقض الفكر السائد ، وتصحيح الصورة النمطية حول المرأة ، قد يأخذ ذلك الصوت شكل الشكوى ، وقد يلبس لباس الثورة والتمرد ، وتحدي القيم السائدة ، ولذلك كثرت في الرواية العربية النسائية كما في الرواية العالمية ، الكاتبات المتمردات .

وقد يكون الإفراط في التعاطي مع موضوعات الجسد ومظاهر الفتنة الأنثوية ، وتجارب الحمل والوضع والأمومة ، موضوعات أقرب للكتابة النسائية ، لأنها تصدر عن تجارب حقيقية خاصة بالنساء ؛ كما أن الاحتفاء بالتفاصيل فيما يخص عالم الألبسة والعطور والتسوق ، والمناسبات العائلية وقضايا الموضة وعالم الفن والطبخ ، تبدو موضوعات محببة لدى النساء ، و يفترض أيضا أن تكون للمرأة لغتها الأنثوية التي تكشف عن طبقة مختلفة عن عالم الحروب ، إن الرجل الذي يجذب المغامرة وموضوعات العنف والحرب ، تبدو المرأة مختلفة عنه وهي تنجح إلى الوداعة والسلام ، وعالم الصفاء ، قد تبدو هذه الملامح العامة مؤطرة للكتابة النسائية ، ولكن تبقى الكتابة تعبيرا إنسانيا سواء دوّن بأقلام رجالية أو نسائية.

ز/ مصادر ومراجع المحاضرة وهوامشها :

١/ ويندي كيه، كولمار ، فرانسيس بارتكوفيسكي ، قراءات في النظرية النسوية ، تر/ عماد إبراهيم ،

الأهلية للنشر والتوزيع ، الأردن ط/١ ، ٢٠١٠ . ص ٢٢.

٢/ أنظر محمد سعيد فرح ، تغيير مكانة المرأة في الأدب النسائي المصري مجلة فصول مج ٢٥ ، ٣ العدد

- ٩٩، ربيع ٢٠١٧. ص ٥٢٨.
- ٣/ قراءات في النظرية النسوية ، مرجع سابق ص ٧٥.
- ٤/ واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، منشورات بغدادية، ط ١٨، ٢٠١٢.
- ٥/ سعيد يقطين ، قضايا الرواية العربية ص ٢٠٤.
- ٦/ سعيد يقطين، ص ٢٠٤.
- ٧/ ص ١٢، الكبير الدايسي ، أزمة الجنس في الرواية العربية بنون النسوة ، الرحاب للطباعة والنشر بيروت لبنان ، ط ١. ٢٠١٧ ، ص ١٢.
- ٨/ ٠ بئينة شعبان؛ مائة عام من الكتابة النسائية العربية ، دار الأدب ، بيروت ، ط ١، ١٩٩٩. ص ٤٥.
- ٩ / بئينة شعبان المرجع نفسه ، ص ٤٩ .
- ١٠/ نفسه ، ص ٦٤.
- ١١/ نفسه، ص ٨٢ .
- ١٢/ نفسه، ص ١٣٢.
- ١٣/ وريدة عبود ، رواية يوميات مدرسة حرة بين التوثيق والتخييل مجلة منتدى الأستاذ المدرسة العليا للأساتذة ، قسنطينة مج ١٥، ع ٢، جوان ٢٠١٩. ص ٣٩.
- ١٤/ أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات ANEP الجزائر ٢٠٠٤ ، ص ٢٤.
- ١٥/ أحلام مستغانمي ، المصدر نفسه ، ص ٢٤.
- ١٦/ ياسمينه صالح ، لخضر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ٢٠١٠، ص ٢١.
- ١٧/ ياسمينه صالح ، المصدر نفسه ، ص ٢٣٩.
- ١٨/ بئينة شعبان ، مرجع سابق. ص ١٣.
- ١٩/ سعيدة بن بوزة ، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، سوريا ط ١، ٢٠١٦ ، ص ٦٩.
- ٢٠/ سعيد يقطين ، مرجع سابق، ص ٢٠٧.

١٢ / المحاضرة الثانية عشرة : مضمار لغة الرواية :

أولاً: مقدمة : ورد في معجم مصطلحات نقد الرواية « اللغة في الرواية هي نسيج النص . والنص قد يشف ويكشف كل مقاصده ، ولكن الغالب أن يكون كثيفا لا شفافا ، لأنه كما كشف باختين نتاج تراكمات من الأفكار والتعبير والمعاني تجمعها ذاكرة اللغة وتحول القراءة إلى عملية لا تنتهي من البناء والتفكيك وإعادة البناء »^١ والرواية أكثر أجناس الأدب قدرة على استثمار لغة الأدب وفق صور وتشكيلات متنوعة وكثيرة ؛ إن كبر حجمها ، واتساع فضاءاتها المكانية والزمانية والفكرية ، وطبيعة الملفوظية القائمة على السرد والوصف والحوار ، واختلاف المنظورات ، وتنوع الشخصيات ، كل ذلك وغيرها يمنحها حيزا واسعا لممارسة أشكال التجريب ، والمناورة اللغوية ، وفق ما تعودنا عليه أو ما لم نتعود عليه لذلك سنحاول من خلال هذه المحاضرة ، أن نقف على بعض صور التجريب اللغوي في الرواية العربية الجديدة . : « اللغة هي القالب الذي يصب فيه الروائي أفكاره ، ويجسد رؤيته في صورة مادية محسوسة ، وينقل من خلاله رؤيته للناس والأشياء من حوله ، فباللغة تتطرق الشخصيات ، وتتكشف الأحداث ، وتتضح البيئة ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب »^٢

ثانياً: مستويات لغة الرواية

ولكن مانوع اللغة التي ينبغي أن يختارها الروائي ، وهو يكتب روايته ويحاول أن يصور واقعا اجتماعيا تتنوع لغاته ولهجاته بين الفصحى والعامية ؟ يرى محمد العيد تاوريت أن النقاد إزاء هذا السؤال وقفوا مواقف ثلاثة :

١ / أولهم موقف تبناه أمثال طه حسين ، ويرى أن على الروائي حتى وهو ينقل حوارا بين شخصيتين عليه أن يختار له اللغة الفصحى ، مادامت الرواية تسعى إلى الارتقاء بالأذواق والأفكار والمواقف ، واللغة الفصحى الأنسب لذلك .

٢/ الموقف الثاني ، يلجّ على العامية من أجل تحقيق البعد الواقعي في الرواية ، ويمثل هذا الاتجاه سلامة موسى ، وإحسان عبد القدوس .

٣/ رأي يتبنى اللغة الوسطى ، إذ لا يرى مانعا من أن يجمع الروائي بين الفصحى والعامية خاصة في مستوى الحوار ويمثل هذا الاتجاه توفيق الحكيم .

وقد استهجن عبد المالك مرتاض ، وهو يناقش قضية لغة الكتابة الروائية ومستوياتها سلوك بعض الروائيين المصريين ، أمثال إحسان عبد القدوس ، ويوسف السباعي وهم يسلكون مسلكين في اختيار لغة الكتابة الروائية : « كانوا يكتبون بالعربية الفصحى البسيطة ، بل الضعيفة في بعض الأطوار سرودهم ، حتى إذا فسحوا المجال للشخصيات تتحاور ... كانت اللغة التي تصطنعها شخصياتهم سوقية ساقطة »^٣ . كانوا يديرون الحوار بالعامية المصرية بصورة مبالغة ولما كان القارئ العربي خارج مصر لا يفهم العامية المصرية لم يكن في مقدوره حسب عبد المالك مرتاض تلقي الخطاب الروائي بالصورة المثالية . « والحق أن مسألة المستويات اللغوية داخل العمل السردى، تعني في المذهب النقدي المتسامح ، أن الكاتب الروائي عليه أن يستعمل جملة من المستويات اللغوية التي تناسب أوضاع الشخصيات الثقافية والاجتماعية والفكرية؛ بحيث إذا كان في الرواية شخصيات: عالم لغوي، وصوفي ، وملحد ، وفيلسوف ، وفلاح ، ومهندس ، وطبيب ، وأستاذ جامعي... فإنّ على الكاتب أن يستعمل اللغة التي تليق بكل من هذه الشخصيات »^٤ ينتهي مرتاض إلى المطالبة « بتبني لغة شعرية في الرواية، ولكن ليست كالشعر ؛ ولغة عالية المستوى ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقعرا وتقيها... غير أن عدم علوها لا يعني إسفافها وفسادها وهزالها وركاكتها... وذلك على أساس أن أي عمل إبداعي حدائي هو عمل باللغة قبل كل شيء...»^٥ .

استعرض عبد المالك مرتاض ، ثلاثة أشكال للغة الرواية هي^٦ :

١/ شكل لغة النسيج السردى ورأى أن تكون أنيقة مفهومة وشعرية ورفيعة النسيج ما دمنا طالبنا بشعريتها ومع ذلك تكون في متناول عامة القراء الجامعيين، أي من حظ معين من الثقافة الذين يشكلون السواد الأظم من قراء الأدب الروائي . و هذا الشكل اللغوي هو الغالب في الرواية ، وظيفته تقديم الشخصيات ، وعرض الأحداث والأماكن والأهواء ، والعواطف .

٢/ اللغة الحوارية : وتكون بين الشخصيات ، لكن لا ينبغي أن يطغى الحوار حتى لا تتحول الرواية إلى مسرحية ، ويكون مقتضبا مكثفا بجمل قصيرة ، ولغة تراعى واقع الشخصيات الاجتماعية والجنسي والعمرى والعلمى . دون أن تبعد كثيرا عن لغة السرد.

٣/ لغة المناجاة ويقصد بها اللغة التي تستثمر في تيار الوعي . لغة استعملت بصورة لافتة في الرواية الجديدة خاصة ، هي لغة حديث النفس للنفس وبوح الذات للذات ، وحكمها أن تعكس حقيقة الشخصية وواقعها مثل لغة الحوار . لكن المبالغة في سقوط هذه اللغة بدعى مطابقة الشخصية لا يخدم فن الرواية كفن هادف.

ثالثا : تطور اللغة الرواية العربية :

١/ مرحلة الإرهاص في ق ١٩/ كانت لغة الرواية مزيجا من لغة المقامات ، غنية بالألفاظ التراثية ، كانت تعتمد الترادف والإطناب والسجع والجناس ، وتشيع فيها الأمثال والحكم ، والأشعار .

٢/ بداية الرواية الحديثة : تخلصت لغة الرواية من التصنع اللفظي ومالت إلى السهولة ولغة الخطاب اليومي وكانت تستعين باللغة العامية ، وهو ما لاحظناه في رواية زينب حينما وظف في لغة الحوار عبارات من العامية الريفية المصرية ، في الرواية الرومانسية مال الكتاب ، إلى اللغة المشحونة بألفاظ الوجدان ، ومعجم ألفاظ الطبيعة ، ومعجم ألفاظ المعاناة . وقد حاول بعض كتاب الرواية التعليمية بذل نوع من الجهد للرقى بلغة الرواية لتساهم في التعليم . والرقى الثقافى بالمجتمع ولذلك كانت الكتابة الروائية تحرص على انتقاء لغة

تعليمية مهذبة منقاة الألفاظ حسنة التركيب جيدة الصياغة ، وهو الأمر الذي نصادفه في رواية التعليم ، عند جرجي زيدان وعلي الجارم ، وحتى عند طه حسين في الأيام .

٣/ المرحلة الواقعية : افسح كتاب الرواية الواقعية مساحة كبيرة للغات المحلية والألفاظ العامية التي تحسد الواقع ، ومن خلال هذه اللغة تعرف القارئ العربي على اللهجات المحلية ، وأسماء الأماكن ، وساهم تغير الفضاء في إثراء قاموس القارئ العربي بمادة لغوية عن فضاءات المدينة وفضاء الريف والبحر والصحراء ، فحين نطالع ثلاثية الروائي السوري حنا مينا (حكاية بحار ، الدقل ، المرفأ البعيد) سنلاحظ مادة لغوية غنية بألفاظ البحر ، من موانئ وبحارة ، وحيوانات البحر ..

٤/ اللغة في الرواية التجريبية :

نظر كتاب الرواية الجديدة في اللغة مضمرا جذبا في محاولات الكتابة التجريبية ، لذلك نجد صور لا تحصى للجريب اللغوي في الرواية العربية الجديدة . لم يعد النص الروائي يستقر على لغة واحدة كما كان من ذي قبل ، بل صار منفتحا على اللغات الاجتماعية، معتمدا على العامية والمحكي الشعبي ولغة مختلف الطبقات والفئات ، ليحدث التصارع داخل النص كما يحدث في المجتمع. واللغة ليست على درجة واحدة من حيث المستوى والوظيفة ، إنما هي على درجة كبيرة من الاختلاف والتعقيد ، فكل مجال لغته ، ولكل طبقة لغتها ، فالروائي لا يعرف لغة واحدة ووحيدة ، بل الأمر يتعلق بحوار لغات وبامتصاصها واستعمالها كمواد بانية لعالمها الذي تريده مثل الواقع الحي عاجا بتلك الأصوات والخطابات.

في رواية "عرس بغل" للطاهر وطار ، تضطلع لغة السخرية بنقد مفارقات الحياة ، اهنا على موضوع الثورة والنضال . وفي ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي تمارس لغة الشعر ومقاطع الأشعار في البوح بما لم تستطع الشخصية الروائية التصريح به في سياق ثقافة

منغلقة ترى أن الحديث عن الحب والسياسة من المحظورات . وفي رواية حدث أبو هريرة قال ، لا يكتفي المؤلف بلغة الكتابة بل يستعين بالرسومات كلغة موازية تساهم في عملية السرد الروائي. إن تجارب الاشتغال على اللغة في الرواية الجديدة أكبر من أن يمكن حصرها في هذه المحاضرة ، ولكن سنحاول التمثيل لها بنموذج لافت هي رواية ، طريق الحريق .

رابعاً: مضمار اللغة في رواية طريق الحرير لرجاء عالم .

وقف سعيد يقطين مع رواية طريق الحرير للروائية السعودية رجاء عالم ، فركز بحثه على لغتها باعتبارها أبرز أشكال التجريب فيها . لقد اختار عنواناً لافتاً للنظر هو: اللغة السرية في الرواية فقال : « سأتوقف على ثلاث لغات ، تشترك فيما بينها في إضفاء طابع الخصوصية على هذه الرواية ... وهذه اللغات هي : اللغة الرقم ، اللغة الوشم ، اللغة الرسم »^٧ ،

١/ اللغة الرقم: استثمرت الكاتبة في روايتها نمط الكتابة بلغة الأرقام ، وهي كتابة تراثية مرتبطة برموز السحر والطلاسم ، بحيث نلاحظ في هذه اللغة أن لكل حرف من حروف الهجاء رقم يدل عليه ، وعوض أن تمارس الكتابة بلغة الحروف ، راحت تقدم مقاطع سردية على شكل أرقام ، لذلك يحتاج القارئ لتفكيك تلك الرموز الرقمية إلى معرفة تلك اللغة القائمة على معرفة علم حساب الحروف ، إن سلسلة الأرقام التي افتتحت بها الرواية عملها ومستهلها هو : ٦٠١ ،

٦٠٠٣٠ ،

٢٠٠٣٠ ... تقصد بها : اللهم سخر لي أعدائي كما سخرت الريح لسليمان بن داود ... تتكرر مثل هذه اللغة الرقمية في الرواية ، حيث يصادف القارئ تركيبة مطولة من الأرقام ، فإذا قام بتفسيره وجدها آية كاملة من القرآن الكريم .. يقول سعيد يقطين : « إن القارئ

الذي لا يعرف حساب الجمل الكبير لا يمكنه أن يفك شفرة هذه اللغة الرقمية والتي تتصل اتصالاً وثيقاً بسر الحروف ودلالاتها الرمزية ، إنها ترتبط بعالم السحر ...وأهم ما يمكن تسجيله هنا ، هو أنها لغة متميزة ، وأن الكاتبة حرصت على توظيفها ، لدفع القارئ إلى التعامل المتأن مع الرواية في عملية القراءة لفك شفرتها والانخراط في عولمها ..^٨ . والحقيقة أن هذه اللغة الرقمية التي نجد لها حضوراً في كتب المنجمين والصوفية ، إنما هي شكل من أشكال التعمية والمواربة ، استعانت بها المؤلفة لإثارة فضول القارئ ، أو لإضفاء البعد التراثي للعمل السردي ، أو لتحقيق عنصر الأصالة والإبتكار والتجريب في لغة الرواية خاصة ونحن نلاحظ هذه اللغة وهي تتعاضد مع أشكال لغوية أخرى تضطلع بوظيفة بناء لغة الرواية بصورة متميزة .

٢/ اللغة الوشم : استعانت الكاتبة بلغة الوشم في محطات مختلفة من الرواية حين تستنطق كلمات ورموز موشومة على الجسد ، لتقدم من خلالها لغة رمزية يعتمد فك شفراتها على معرفة سر الحروف ، إن وشم اسم رسالة ، يمنح المؤلف لتأويل دلالاته من خلال تأمل المكونات الحرفية لهذا الإسم وهي الراء والام وطبعهما الماء ، أما السين للهواء ، والتاء للأرض ، كل ذلك تقرأ فيه الكاتبة دلالة الغرق . ، إن لغة الوشم هذه تعضد في الرواية اللغة الرقمية ، حين تضطلع بوظيفة تحفيز القارئ ودفع الكسل عنه والمشاركة في تشيد عالم الخطاب الروائي لدى رجاء عالم .

٣/ اللغة الرسم : تضطلع مجموعة من الرسوم والأشكال الموزعة في مضان الرواية ، بتشديد لغة موازية لا تقل إثارة وجاذبية في بناء دلالية الخطاب الروائي لدى رجاء عالم ، إن أهمية تلك اللغة لا يمكن تلمس سرها مالم نتأملها في سياق البناء اللغوي العام للرواية ، يقول سعيد يقطين : « وهذه اللغة لا تقدم نفسها بالسهولة المتوقعة على غرار اللغتين الآخرين ، إذ لابد للقارئ من تحليل هذه الصور السردية والانتباه لأبعادها. »^٩ . وإلى جانب

الرسوم الحسية ، لا يعدم القارئ نماذج لصور سردية مادتها ظفائر الاستعارات التي تضطلع بتقديم صور خيالية في الرواية لا تقل إثارة عن صور الرسوم والأشكال.

يقول سعيد يقطين : « إن اللغات الثلاث تتجاوز وتتكامل في مسار النص ، وبذلك يتداخل ما هو تاريخي بما هو واقعي ، وما هو كتابي بما هو علامي ..وأخيرا ما هو حقيقي بما هو رمزي . وفي كل هذه الحالات نتبين أن الروائية تكتب بطريقة خاصة تقوم على البحث والروية والتأمل الدقيق »^{١٠}

مراجع المحاضرة :

١/ لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، بيروت ، ط/١ ، ٢٠٠٢ . ص ٩٩ .

٢/ محمد العيد تاوريت ، تقنيات اللغة في مجال اللغة الأدبية ، مجلة العلوم الإنسانية ، ع/ ٢١ ، جوان ٢٠٠٤ . جامعة منتوري قسنطينة . ص ٥٢ . نقلا عن عبد الفتاح عثمان ، بناء الرواية :

٣/ عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ع/ ٢٤٠ ، ديسمبر ١٩٩٨ ؛ ص ١٠٣ .

٤/ مرتاض ، المرجع نفسه ، ص ١٠٥ .

٥/ نفسه ، ص ١٠٩ .

٦/ نفسه ، ص ١١٤ .

٧/ سعيد يقطين ، قضايا الرواية العربية الجديدة ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، لبنان ، ط/١ ، ٢٠١٢ . ص ٢١٠ .

٨/ سعيد يقطين الصفحة نفسها .

٩/ سعيد يقطين ، ص ٢١٣ ،

١٠/ نفسه ، ص ٢١٤ .

١٣ / المحاضرة الثالثة عشرة : فضاء النص الروائي :

أولاً: مقدمة في مصطلح الفضاء : يشوب مصطلح الفضاء غموض كبير بين المشتغلين بالنقد الروائي ، لاسيما حينما يأتي مجردا من آل التعريف ، وخاصة ونحن نقف على دراسات مختلفة كل دراسة نظرت إلى هذا المصطلح من زاوية معينة تفتقد إلى الدقة والتحديد ، سيصادف القارئ العربي عنون كتاب بصيغة عنوان المحاضرة نفسه ، إنه كتاب الناقد المغربي محمد عزام الذي قام بمقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان^١ بينما عبد المالك مرتاض الذي يؤثر مصطلح الحيز رغم أن الفضاء هو : « المصطلح الشائع بين كثير من النقاد العرب المعاصرين » مصطلح يفتقر إلى الدقة للمقابل الأجنبي (Espace . Spase)²، وسواء كان فضاء أو حيزاً فإن معناه مخالف لماورد في كتاب عزام السابق ، أما حميدا لحداني ، في كتابه بنية النص السردي^٣ فيرى أن الفضاء في الرواية وفق وجهات نظر خربية مختلفة ينقسم إلى ثلاثة أقسام وهي ١/ "الفضاء الجغرافي، وهو السمة الأساس ، والمعنى الأكثر تدالا في كتب نقد الرواية وهو مصطلح أوسع من مقولة المكان .ولذلك نجد عددا من العناوين البحث التي تتعامل مع هذا المصطلح من هذا المنظور ، من قبيل فضاء المدينة في الرواية ، فضاء السجن ، فضاء ابحر ، فضاء الصحراء ... ٢/ الفضاء النص ، ويتمثل في الشكل الطباعي للنص الروائي على بياض الوراق ، فالغلاف وموضع العنوان ، والخطوط والأشكال والفصول والعتبات النصية هي ما يشكل الفضاء النصي للرواية ، وهو جانب بدأ يحظى بالكثير من الأهمية في الدراسات السيميائية للرواية خاصة ٣. / الفضاء باعتباره رؤية سردية وهو أقرب إلى ما يتعلق بوجهة النظر في الرواية أو موقع الراوي من الحكى. إن غياب التحديد هذا هو الذي حفز الداسيين لتبني دلالات مختلفة لهذا المصطلح ، لكننا في هذه المحاضرة سنحاول التركيز لى الفضاء في بعده الجغرافي في الرواية :

ثانيا : الريف والمدينة في الرواية العربية : ارتبط فنّ الرواية في الغرب بالثورة الصناعية ، واتساع المدن ، حتى بدا لكثير من النقاد أن الرواية قرينة المدن ، لكن الريف راح يزاحمها

حينما راح الروائيون الأوروبيون يعودون إلى الأرياف يصورون الطبيعة وصراع الإنسان في تأمين حياته مع الأرض والطبيعة . وربما كان الريف سابقا إلى ملازمة الرواية العربية في نماذجها الأولى ، نلاحظ ذلك في زينب لهيكل ، وتوفيق الحكيم في يوميات نائب في الأرياف ، بدا الريف في هاتين الروائيتين قرين التخلف والطبقية والاستغلال . وربما هي الصورة نفسها التي يلاحظها القارئ الجزائري في ربح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة .

لكن المدينة لم تلبث حتى طغى حضورها في الرواية العربية الواقعية خاصة ، ولعل نجيب محفوظ ورواياته الكثيرة خير ممثل لهذه الاتجاه الذي يقدم المدينة العربية فضاء للصراع الطبقي ، وتفشي الافات الاجتماعية بصورة انتقادية واضحة ، لكن الرواية العربية الجديدة ، راحت تبحث عن فضاءات جديدة ، اهتمتها النصوص الروائية الأولى كالصحراء والبحر.

ثالثا : عبد الرحمان منيف : فضاء الشرق والصحراء :

١/ المؤلف :

هو روائي سعودي ولد سنة ١٩٣٣ بالأردن ، لأب سعودي وأم عراقية، درس في الأردن حتى حصل على الشهادة الثانوية، ثم بكلية الحقوق بالعراق عام ١٩٥٢ ثم القاهرة ثم غادر إلى بلغراد سنة ١٩٥٨ لإكمال دراسته فحصل على الدكتوراه في اقتصاديات النفط؛ عمل في قطاع النفط والصحافة ، ثم استقر في دمشق عام ١٩٨٦ ، واشتغل بالكتابة الروائية ؛ توفي سنة ٢٠٠٤، بسوريا. له عدد معتبر من الروايات من أشهرها: مدن الملح، وشرق المتوسط، والأشجار واغتيال مرزوق، وحين تركنا الجسر، وعالم بلا خرائط بالاشتراك مع جبرا إبراهيم جبرا.

٢/ الشرق والصحراء :

تري الباحثة وفاء عالية في مقال لها بعنوان : الفضاء الجغرافي والفضاء النصي في رواية شرق المتوسط لعبد الرحمان منيف^٤ أن الشرق هو الفضاء الذي سيطر على الرواية منذ بدايتها حتى نهايتها ..لقد عاش فيه رجب بطل الرواية ، وفيه سجن وعذب ...في الشرق الكل يعيش في شقاء السجان والسجين ... في الشرق يسجن المرء فقط لامتلاكه كتباً عناوينها لا تعجب السلطة ..إن فضاء الشرق باعتباره سجناً كبيراً ، يقيم فيه أصحاب الفكر والوعي ، لا يسمح لهم بالتعبير عن آرائهم وأفكارهم فضلاً عن المشاركة في السلطة ..إن تركيز الكاتب على فضاء شرق المتوسط باعتباره معادلاً للكبت والتخلف والظلم والاستبداد ، ينفي عنه كل الصفات الإيجابية ، ومنه تحول الفضاء في الرواية إلى مكون أساسي في بناء الرؤية النقدية . فهو ليس مجرد حيز جغرافي تجري فيه الأحداث وتتحرك الشخصيات ، بل مكون محوري في بناء وجهة النظر الروائية الناقمة على التخلف والظلم والاستبعاد .

أما رواية مدن الملح فهي ملحمة تاريخية من خمسة أجزاء : هي التيه ، الأخدود ، تقاسيم الليل والنهار ، المنبت ، وبادية الظلمات . في هذه السلسلة صور الكاتب مجتمع البادية ، الذي كانت تسوده خصومات بسيطة ، لكن اكتشاف النفط ، وتحول القبائل من البساطة إلى الثراء ، جعل من هذه القبائل أناساً مختلفين في عاداتهم ، لقد أحدثت فترة مابعد النفط تحولات جذرية في بنية المجتمع البدوي ..في هذه الخماسية يهemin فضاء الصحراء بجغرافيته ، وسكانه وعلاقاتهم على باقي الأفضية ، تؤدي الصحراء في حالتها الفقر أو الثراء دوراً أساسياً في تشكيل الوعي العام وبناء الرؤية السردية ، حين يتحول سؤال الرواية إلى بحث في أثر المكان الصحراوي في الحفاظ على هوية الإنسان .. ولذلك هذه المجموعة رغم العنوان المظلل الذي يحاول أن يؤكد على العلاقة التاريخية بين فن الرواية وفضاء المدينة ، فإن الكاتب قد استطاع أن يقيم علاقة الضيافة والقرباة بين فن الرواية العربية وفضاء الصحراء .

وجد عدد من كتاب الرواية العربية المعاصرة في الصحراء الفضاء الواسع المفتوح ، فهرعوا إليه لدواع مختلفة منهم من رأى في هذا الفضاء البديل المثالي لإنتاج نص روائي غير مكبل بقيود الرواية الغربية ، ومنهم من رأى في الصحراء الفضاء المثالي لتفجير دلالات الأساطير والرموز الأسطورية التي تغني النص الروائي ، وتمنح للروائي فرصة الفرار من المدينة وقبوض الحداثة وقد لاحظنا ذلك مع إبراهيم الكوني في رواية المجوس وغيرها من الأعمال التي استلهم فيها فضاء الصحراء وأساطيره .. والتحول نحو الصحراء ، هو فرار من المدينة وحالة الرعب التي يعاني منها المثقف ، ذلك ما حاول أن يعبر عنه رشيد بوجدرية في تيميمون ، وإبراهيم سعدي في بحثا عن أمال الغبريني . أما عبد الله كروم ، في روايته الطرحان ، وغرنوة ، ففيهما استعادة لعالم الصحراء ونضال المواطن الصحراوي ضد الخرافة والتخلف والعادات البالية وظلم الاحتلال ، وأقصى صور الظلم ، هو تفجير القنبلة النووية في صحراء الجزائر ، الحدث الذي ركز عليه عبد الله كروم في روايته غرنوة

رابعا / فضاء البحر في روايات حنامينة

١/ المؤلف : ولد حنا مينه في مدينة اللاذقية عام ١٩٢٤ بدأ في بكتابة مقالات في الصحف المحلية في سوريا، ثم كتب القصص القصيرة والمسرحيات والروايات التي تحولت كثيرات منها إلى نصوص سينمائية..

ومن أبرز أعماله التي تجاوزت ٤٠ رواية، رواية

المصاييح الزرق، الشراع والعاصفة، الياطر، الأبنوسة البيضاء، حكاية بحار، الدقل ، المرفأ البعيد . بقايا صور، القطاف، الربيع والخريف، توفي سنة ٢٠١٨.

٢/ فضاء البحر : تعتبر رواية (العجوز والبحر) (لأرنست إيمنجواي Ernest

Hemingway) أشهر ما كتب عن البحر في الرواية الغربية ؛ « لقد صوّر الروائي بطله [سانتياغو] وقد تركت المعارك اليومية مع قوى الطبيعة البحرية آثارا لا تمحي على

كلّ أجزاء جسده ... وكانت يدها تحتوي على ندوب سببها رفع الأسماك الثقيلة بالحبال ، وكان كلُّ شيء فيه يحدثنا بالشيخوخة ماعدا عينيه بلون البحر ...أضفى عليه البحر قوة وإصرارا وضياء في عينيه ، نتيجة عدم اعترافه بالهزيمة «^(٥) .

و استطاع الروائي السوري حنا مينا، أن يكون أكثر الروائيين العرب احتفاءً بالبحر، اختاره فضاء أثيرا لأبرز أعماله ، خاصة ثلاثيته (حكاية بحار ، الدقل ، المرفأ البعيد) ، حيث يتابع فيها الكاتب مراحل نضج بطل الثلاثية واكتمال شخصيته البطولية من خلال مغامراته البحرية ، لم يكن إصراره على ركوب البحر إلا رغبة في الانتقام من البحر ، بعد أن سلب منه قُدوته والدّه البحّار : « أعرف أن المعركة بيننا ستطول ، وأن أيام انتظار والدي ستطول، لكنني أنا، سعيد حزوم ، ابن صالح حزوم ؛ مستعد لطول المعركة ولطول الانتظار ، واثق أن الشمس التي غابت في البحر، منه ستظهر أيضا ؛ فالبحر لا يقتل الشمس ، لا أحد يستطيع قتل الشمس...»^(٦).

. ولكن سعيدا انتهى كما انتهى كل الذين ناصبوا البحر العداء ، بعد رحلة الانتقام الطويلة ، التي لم يجن منها سوى الضعف والشيخوخة:«..لقد تعب البحار، ولم يتعب البحر، وها هو كعهدي به ، يترقق بموجه على الشاطئ وديعا رفيقا ، مختزنا قواه للشتاء ، آن العواصف، ثورة مدمّرة تكتسح الحواجز والمراكب ، وتهزأ بالبحارة ، بانتظار ذلك : يحيا البحر قانونه ، ويجدّد شبابه... والبحار يمضي إلى الشيخوخة ..آه لماذا البحر يجدّد شبابه والبحار يمضي إلى الشيخوخة ؟ »^(٧). لكن البطل يتقمّص دور المقاوم في مواجهة البحر المعتدي في روايتي (الياطر و الشراع والعاصفة).

تردد دال البحر في الأدب باعتباره فضاء للمغامرة والكفاح من أجل البقاء ، وفيها يُصوّر البحر على أنه بيئة مرعبة مخيفة . قد تبدو بعض ملامح هذه الصورة في روايات حنا مينة ، لكن التيمة المهيمنة في توظيف فضاء البحر في رواياته هي المغامرة واثبات الذات في عالم يمور بالصراع ، كما أن البحر بدلالة العدوان يحضر بصورة

واضحة في رواية الياطر ، وإذا حاولنا أن ننتقل من الدلالة السطحية لهذا الدال ، واعتبرناه رمزا طبيعيا ، جاز لنا ونحن نتأمل سياقات توظيفه في الرواية أن نعتبره معادلا للعدوان الغربي الاستعماري على الشرق .

لم يكن حنامينة الروائي العربي الوحيد الذي أفصح لفضاء البحر مساحات واسعة بل هناك روائيون عرب آخرون كان لهم اهتمام وتوظيف لهذا الفضاء ، مثل مرزاق بقطاش في خويا دحمان^٨ ، ودم الغزال ، ورواية رجل أفرزه البحر لسعيد شمشم ..

مراجع المحاضرة :

- ١/ ينظر : محمد عزام ، فضاء النص الروائي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط/ ١ ، ١٩٩٦.
- ٢/ ينظر ، عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، الكويت ع/ ٢٤٠ ، ديسمبر ١٩٩٨ ؛ ص ١٢٢.
- ٣/ حميدا لحميداني ، بنية النص السردي
- ٤/ وفاء عالية ، : الفضاء الجغرافي والفضاء النصي في رواية شرق المتوسط لعبد الرحمان منيف ، مجلة آفاق علمية ، المركز الجامعي تامنغاست الجزائر، ع/١٢، ديسمبر ٢٠١٦. ص ١٣.
- ٥/٥/ باية خوجة: صورة البحر في روايات حنامينة، دراسة أدبية ومقارنة، رسالة لنيل الماجستير، جامعة الجزائر، ١٩٩٥/١٩٩٦، ص ٧.
- ٦/ حنامينه ، حكاية بحار دار الأدب بيروت ، ط/١ ، ١٩٨٢، ص ١٤.
- ٧/ حنامينه، الدقل ، دار الأدب بيروت ، ط/١ ، ١٩٨١، ص ٨.
- ٨/ مرزاق بقطاش ، خويا دحمان (براري الموت) ، دار الفضاء الحر الجزائر ٢٠٠٧

١٤ / المحاضرة الرابعة عشرة : خصائص الرواية العربية الجديدة ..

أولاً : مقدمة : كان سؤال الوجود وجود رواية عربية في القرن التاسع عشر هو منطلق البحث والدراسة في هذه السلسلة من المحاضرات الممتدة في محور قضايا الرواية العربية ، والسؤال الذي لم تحسم الإجابة فيه إلى اليوم ، وسواء كانت لنا رواية عربية في تراثنا السردى القديم ، أم أننا مرهونون في كتابة الرواية إلى النموذج الغربي ؛ فإننا من حقنا أن نسأل اليوم - بعد مرور أكثر من قرن من الزمان منذ ظهرت أول رواية عربية مكتملة فنيا وفق معايير الرواية الغربية - هل يمكننا اليوم أن نتحدث عن رواية عربية واضحة المعالم عربية الهوية ، إن هذا السؤال سيجرنا لامحالة إلى البحث الخصائص الفنية التي يمكن أن تحدد من خلالها هوية الرواية العربية : وإن الإجابة عن السؤال ليبدو بعيد المنال في ظل الفورة التي يعرفها هذا الفن ، كتابة وقراءة ، وتنوعا ، إضافة إلى المساحة الجغرافية الواسعة التي يشغلها. وفوق كل ذلك طبيعة هذا العصر المنفتح إعلاميا وثقافيا ، والذي أدى إلى امتزاج الثقافات وتقارب الأذواق ، واختلاط الأهواء ، مما أدى إلى صعوبة التمييز بين مظاهر الإبداع البشري . ولكن رغم كل ذلك فلا يمكن أن ننفي وجود خصائص فنية مشتركة تميز الرواية العربية عن باقي صور الإبداع الروائي الإنساني ، ولذلك سنحاول في هذه المحاضرة الوقوف على بعض هذه الخصائص ..ولكن قبل ذلك علينا رصد أبرز المؤثرات التي ساهمت في صوغ تلك الخصائص :

المؤثرات الكبرى في صياغة خصائص الرواية العربية الجديدة :

رأى محمد برادة أن الفترة الممتدة ما بين ١٩٦٠ ، إلى ١٩٨٠ قد شهدت انفجارا روائيا عربيا ، وحاول أن يبرر هذا الانفجار بعاملين أساسيين^١ :

١ / دخول الثقافة العربية في لحظة مثاقفة مختلفة عن سابقتها ، تتميز باتساع التعليم الجامعي والبعثات الطلابية إلى أوروبا ، وبروز وعي نقدي في التعامل مع ثقافة الآخر .

٢/ هزيمة حزيران ١٩٦٧، وما أفرزته من انعطافة تاريخية ، جعلت الأنظمة العربية المهزومة تفقد شرعيتها في عيون مواطنيها ، ففي غمرة الشعور بالخيبة والخذلان والإنكسار استعادت الكتابة الروائية استقلالها واصبحت تخوض في موضوعات المسكوت عنه والهوية والعلاقة مع الآخر، وارتداد عوالم تخيلية لم تتجرأ عليها الرواية التقليدية أو الحديثة . وهما عاملان بالغتا الأهمية يمكن أن يضاف إليهما عاملان آخران ..ليصبحا أربعة :

٣/ واقع مابعد الاستعمار، وجد المثقف العربي نفسه في الكثير من البلدان التي خرجت حديثا من الاستعمار في واقع يزخ تحت نير التخلف والجهل والفقر ، ولذلك فإن أكبر سؤال راود المثقف العربي هو سبيل النهضة ، وحتى وإن كان سؤالا قديما يرجع إلى القرن التاسع عشر فإنه على المستوى المحلي مازال يطرح حتى يومنا هذا ، ومما يزيد الأمر حدة هو الازدواجية الثقافية كحال المغرب العربي ، وهنا فقد المثقف العربي خيط الرحلة مابين العودة إلى الماضي أو التبعية للآخر.

٤/ العولمة ، وهو عامل برز بصورة أكثر حدة منذ مطلع القرن الواحد والعشرين ، وارتبط بهذا الانفجار الذي عرفته وسائل الاتصال ، والذي أفرز واقعا انسانيا منفتحا على بعضه بعضا ، زادت فيه هيمنة الثقافة التي تمتلك تلك الوسائل وتديرها ..

ثالثا :خصائص الرواية العربية الجديدة :

١/سؤال الهوية : الأنا والآخر :

ربما لم يطرح هذا السؤال بهذه الصيغة في الرواية الغربية مثلما طرح في الرواية العربية ، إذ باعتبار الآخر يرى نفسه مركز العالم لم ير حاجة لإثارة هذا السؤال . أما في الرواية العربية فقد ظل هذا السؤال هاجسا الكتابة في عدد من الأعمال منذ كتب أمين الخوري (وي ، إذن لست بإفرنجي) مروراً : بتوفيق الحكيم في عصفور من الشرق وممدوح حقي في قنديل أم هاشم وسهيل إدريس ، في الحي اللاتيني والطيب صالح ، في موسم الهجرة إلى الشمال

.. في هذه الرواية حاول الطبيب صالح تبرير العنف الممارس ضد النساء من قبل سعيد بأنه نوع من الثأر لعنف قديم طويل مارسه الغرب الاستعماري ضد الشرق ، لذلك نجد مصطفى سعيد يقول : « .. البواخر مخرت عرض النيل أو مرة تحمل المدافع لا الخبز ، وسكك الحديد أنشئت أصلا لنقل الجنود . وقد أنشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول (نعم) بلغتهم ، إنهم جلبوا إلينا جرثومة العنف الأوروبي الأكبر الذي لم يشهد العالم مثيله من قبل في السوم وفي فردان ، جرثومة مرض فتاك أصابهم منذ أكثر من ألف عام ، نعم يا سادتي ، إني جئكم غازيا في عقر داركم . قطرة من السم الذي حقنتم به شرايين التاريخ ...»^٢. ويبدو سؤال الهوية موضوعا بالغ الأهمية في رواية المغرب العربي ذلك أن أثر الآخر في ثقافة المغرب العربي تبدو بعيدة الغور لذلك نجد هذا السؤال يتكرر في روايات عديدة ، مثل المرفوضون لابراهيم سعدي ، الأمير لواسيني الأعرج ، خويا دحمان لمرزاق بقطاش ، الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي .

٢/ الالتفات إلى الماضي : شكل الالتفات إلى الماضي موضوعا أساسيا في أعمال كثيرة من نماذج الرواية العربية الجديدة لكن هذا الالتفات أتحذ اشكالا عديدة .

٢/أ: الماضي الملهم : ونماذجه قليلة يمكن أن نمثل لها ببعض الروايات التي استعادت صورا مشرقة من الماضي القريب أو البعيد لنقد الحاضر كرواية ربح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة ، وذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي .

ب/٢: الماضي بغرض فهم الحاضر أو استدعاء التاريخ : شغل موضوع الهزائم المتوالية ذهن الروائيين العرب ، لاسيما هزيمة حزيران ، ولما كان واقع القمع يحول دون قدرة الروائي العربي على الخوض في أثارة ذلك السؤال أثر لغة القناع فكان التاريخ منقذا ملائما ، جاء في غلاف رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني : « رواية طليعية تحاول توحيد الحاضر والماضي في تناقضهما في حقلي الممارسة السياسية والكتابة ، وترصد استمرار التاريخ في تناقضه ، ومنه فإن أهمية الرواية لايمكن رصدها إلا من خلال مرآة الحاضر . إنها رواية

فضح القمع في كل زمان ومكان»^٢ . فهو بعودته إلى الماضي يريد تتبع مفهوم السلطة وطبيعتها وآثارها المدمرة على المحكومين وعلى الأوطان ، وكأن بالغيطاني يرى فيما حل بالقاهرة في نهاية العهد المملوكي شبيها لما يحل بالأوطان العربية بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ . إن تضيق الحريات وكبح آراء المواطنين بالاستخبارات والاعتقالات والمحاكمات لايساهم في تحقيق الثقة بين الحاكم والمحكوم بقدر ما يثير الشك وبديم الخوف ، ويضعف الدولة . ورصدت رضوى عاشور في ثلاثية غرناطة حدث سقوط الأندلس لتعيد قراءة سقوط الأمة العربية في العصر الحديث ، واستطاع ربيع جابر من خلال عودته إلى تاريخ منطقة الشام أثناء حكم الثمانيين في روايته دروز بلغراد ، أن يطرح سؤال الحروب الطائفية في لبنان ، ودور العثمانيين وسقوط مدينة الجزائر في يد الاحتلال الفرنسي كان سؤال رواية الديوان الاسبرطي لعبد الوهاب عيساوي.

ج/٢: استدعاء التراث : لاحظنا في المحاضرة السادسة أن استدعاء التراث في الرواية العربية الجديدة كان من بواعثه هزيمة حزيران ١٩٦٧ ، وما تمخضت عليه من وعي جديد : و البواعث الفنية من رغبة في تطوير أساليب الكتابة ، و بتأكيد ثراء التراث العربي بأشكال الكتابة السردية^٣ . مما يمنح للرواية العربية خصوصيتها وأصالتها . لقد اتخذ استلهم التراث أشكالا شتى ، منها التناص الديني والشعبي والتاريخي والأدبي والأسطوري ، وتمثل اساليب السرد العربي القديمة ، والالتكاء على المعجم اللغوي العربي القديم ، وقد مثلنا لذلك بالغيطاني ومحمود المسعدي.

٣/ تذويت الكتابة : هذا الملفوظ من إنشاء محمد برادة في كتابه ، الرواية العربية ورهان التجديد، حيث رأى أن مائة سنة من الكتابة الروائية العربية ، عقود طويلة منها كانت فيها الكتابة تقتصر إلى الاستقلالية ، استقلال صوت المبدع عن السلط المهيمنة ، ولذلك فإن البحث عن استقلال النص هو ماسعت إليه الرواية الجديدة ، « تذويت الكتابة ، أي ربط كتابة الرواية بإسماع صوت الفرد العربي الذي ظل أمدا طويلا غائبا ، مضيعا في ثنايا

الخطاب الإجماعي واللغة المتخشبة الرسمية ، وتمجيدات الوطنية والقومية « ٥ . كانت الرواية في الغالب تقول ما يتوافق مع رأي الجماعات الحاكمة والمهيمنة ، لا ما تؤمن به الذات ، فإن أتيح لها أن تقول ما يخالف ذلك ، لجأت إلى الرمز والكناية واللعب بأدوات الفن ، وتهجين اللغة وكسر الحكاية . أما الخط المختلف الذي تجلت فيه سمة التذويت فقد أعلن عن نفسه كما قال محمد برادة ٦ ، بإيقاع منتظم منذ ظهور الحي اللاتيني ١٩٥٣ ، وأنا أحياء ليلي البعلبكي ١٩٥٨ ، وصولاً إلى موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح ١٩٦٦ ، ..وتلك الرائحة لصنع الله إبراهيم ، والزيني بركات للغيطاني ورامة والتنين لإدوارد الخراط ... لقد استدعت هذه السمة ، أن تحول الراوي من فضاء الخارج إلى فضاء النفس وعالم الذات ، وانتج ذلك كتابة روائية تحتفي بتيار الوعي بصورة لافتة ، نجدها متجلية في رواية رامة والتنين لإيدوار الخراط ، وسيدات القمر لجوخة الحارثي ...

٤/ الكتابة في أفق إنساني كوني : لم تعد الكتابة بدواعي الوطنية أو النظرة الإقليمية والقومية هي ما يحفز كثيراً من الكتاب على كتابة الرواية ، بل إن الاستماع لصوت الذات في أفق إنساني منفتح رحب تختلف فيه وجهات النظر وتتقاطع الأفكار ، إضافة إلى حرص الكتاب على اغتنام بعض الجوائز ذات التحيز الأيديولوجي هو المحرك العملي لدى كثير من الروائيين ، بل إن بعض الكتاب وتحت ضغط العولمة وإغراء الجوائز ليضطر أحياناً للوقوع في تحيزات سافرة بعيدة عما يتطلبه الفن النزيه ، إن النظرة الكونية في الرواية العربية فتحت المجال أمام بعض الروائيين لخوض موضوعات جديدة مختلفة تنشد الحوار مع الآخر ، نجد أمثلة ذلك في رواية خولة حمدي (في قلبي أنثى عبرية) أو رواية (ساق البانجو) لسعد السنوسي من الكويت ، الرواية التي راحت تثير قضية العمالة في المجتمع الكويتي وتقيم حواراً مع ثقافة مجتمع شرق آسيا.

٥/ تشظي الشكل ومخالفة سنن الكتابة الروائية :

فتح مبدأ تدويت الكتابة لكتاب الرواية الجديدة مجالا لإحراز حض غير يسير واستقلالية مفرطة أحيانا في شكل الكتابة سعيا إلى التجريب ، وكتابة مختلفة تتمرد على النموذج الفني الكلاسيكي والواقعي ، كانت الرواية الكلاسيكية خطية واضحة مكوناتها منطقة يرتبط فيها اللاحق بالسابق والنتيجة بالسبب ، وهذه الخطية مما تمرد عليه كتاب الرواية الجديدة ، إن عالم مابعد الحربين والاستعمار كشف عن تحولات تتماز بالقلق والريبة في المستقبل ، وغياب الحقبنة المطلقة ، وهو ما انعكس على حالة الشك التي ما فتئت تراود كتاب الرواية الجديدة ، وانعكس في أعمالهم . كسرا للحكاية وتداخلا في الأفضية وتشبيها للشخصيات ، ولعبا بالأزمنة وهجنة في اللغة وتعدد في الأصوات ، وتنوعا في اللغات وامتزاجا في الأجناس ، لاحظنا ذلك جليا في رواية المتشائل لإيميل حبيبي . كما يمكن ملاحظته في رامة والتنين لإدوارد الخراط ، والحالم لسمير قاسمي .

خاتمة : هذه بعض الخصائص التي يمكن ملاحظتها في الرواية العربية الجديدة ، علما أن الروائيين لم يكون على درجة متكافئة في تمثل تلك الخصائص ، مع العلم أيضا وهو أمر يؤسف له أننا نجد مئات العناوين المنشورة لا تمت لفن الرواية بأية صلة .

مراجع المحاضرة

- ١/ محمد برادة ، الرواية العربية ورهان التجديد ، دبي الثقافية ، دار الصدى الإمارات العربية المتحدة ، ط/١ ، ٢٠١١ ، ص ٣٧ .
- ٢/ الرواية ١ / الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، دار النفيس القبة ، الجزائر ، د/ط ، ٢٠٠٤ . ص ١١٧ .
- ٣/ جمال الغيطاني ، الزيني بركات ، دار الشروق ، القاهرة ط / ٢ .
- ٤/ تنظر المحاضرة السادسة في هذه المطبوعة .

٥/ محمد برادة ، المرجع السابق ، ص٣٥.

٦/ محمد برادة ، نفسه ص٣٦.

فهرس الموضوعات

الرقم	فهرس الموضوعات	الصفحة
٠١	مقرر المقياس	02
٠٢	تقديم	03
٠٣	مفهوم الرواية	05
٠٤	إرهاصات التأسيس ، بين أسلوب الخرافة والوعظ والمقامة.	16
٠٥	الملح الروائي العربي.	24
٠٦	الرواية العربية والمقاييس الغربية.	34
٠٧	الحقيقة الاجتماعية في الرواية العربية.	41
٠٨	استدعاء الموروث في محاكاة الآخر.	48
٠٩	نظرية التجريب الروائي.	61
١٠	نظرية التجريب المشرقي.	70
١١	فضاء التجريب المغاربي	79
١٢	سؤال الحادثة في الرواية	87
١٣	النص الروائي النسوي	94
١٤	مضمار لغة الرواية	107
١٥	فضاء النص الروائي	114
١٦	خصائص الرواية العربية الجديدة ..	120
١٧	فهرس الموضوعات	127



